

جامعة مولود معمرى - تizi - وزو



تمثلات

مجلة أكاديمية تعنى بالدراسات الأكاديمية في الأدب واللغة والثقافة والفكر.



يصدرها مخبر "التمثلات الفكرية والثقافية: إبداع، تواصل، نقد"
كلية الآداب واللغات.

جامعة مولود معمرى - تizi وزو

ISSN: 2437-0622

العدد الثاني (02)

جوان 2015

تمثلات

مجلة أكاديمية يصدرها مخبر "تمثلات"

تعنى بالدراسات الأكاديمية في الأدب واللغة والثقافة والفكر.

- * ثقافة أبي العلاء ودورها في تشكيل مواقف النافي - أ. علي حمدوش-
- * سؤال السارد في روايات إبراهيم سعدي - أ. د. سامية داودي-
- * آليات توظيف المskوت عنه/التاريخ في روايات واسيني الأعرج - أ. د. نوره بعيو -
- * الصورة اللامحتملة - جاك رانسيير ترجمة الأستاذ: فريد الزاهي-
- * بنية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر - د. فريد تابتى -
- * الهوية الثقافية: من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري:
قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري "عمارة
لخوص" - أ. بن علي لونيس-
- * رمزية الشر بين التصور الصوفي والتصور الفلسفى: قراءة في تصور
"بول ريكور" - د. فريدة مولى -
- * النقد التقافي بين إدوارد سعيد وعبد الله الغذامي - أحمد العزري -
- * التّشاكل ونماذج العلم المعرفي - قراءة في المفهوم - "ذاكرة الجسد" أنموذجاً
- نادية ويدير -

إدارة المجلة

أ.د ناصر الدين حناشى. رئيس جامعة مولود معمرى.	الرئيس الشرفى
أ. بوعلام إقلولى	رئيس التحرير
د. نصيرة عشى	المديرة المسئولة:

هيئة التحرير

د. لوناس شعبانى	د. بروان محمد الصادق
د. عيني بطوش	د. زهية طراحة
د. خالد عيقون	د. مسعودة لعريط
د. محمد ساري	أ. لونيس بن علي
أ. زاهية راكن	د. حمدوش علي
د. كريمة سالمي	أ. العمرى آسيا

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. خولة طالب الإبراهيمى	أ.د. فتحى التريكي
أ.د. صالح بلعيد	أ.د. رشيدة التريكي
أ.د. صلاح عبد القادر	أ.د. عبد الحميد بورايو
أ.د. عبد الرزاق عبيد	أ.د. عبد القادر بوزيدة
أ.د. مصطفى درواش	أ.د. مصطفى فاسي
أ.د. حنون عبد المجيد	أ.د. رشيد بن مالك
	أ.د. حسين خمري

شروط النشر

- أن يتوفّر الموضوّع على الطابع العلمي والأكاديمي.
- أن لا يقل عن 10 صفحات وأن لا يتجاوز 20 صفحة.
- النشر يتم بعد عرض البحث على خبرة مختص في الموضوّع.
- لا تقبل الموضايع التي سبق نشرها.
- البحث المرشح للنشر لا يعاد إلى صاحبه، سواء حظي بالقبول أم لا.
- يمكن للبحث أن يكون مكتوبا باللغتين الوطنيتين، العربية أو الأمازيغية، وكذلك باللغة الفرنسية أو الإنجليزية.
- توضع الإحالات والهواشم في آخر البحث.
- الكتابة تكون وفق برنامج Microsoft Word وبخط Traditional Arabic مقاس 14.
- ترسل الأعمال في قرص مضغوط CD أو عبر البريد الإلكتروني .

عنوان المراسلة: مخبر "تمثالت"

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مولود معمر - تizi وزو

البريد الإلكتروني: I.revue@yahoo.fr

ملاحظة هامة: ترتيب الموضايع المشورة يخضع لاعتبارات منهجية.

محتوى العدد

07	كلمة العدد
09	ثقافة أبي العلاء ودورها في تشكيل مواقف التلقى..... أ. علي حمدوش
29	سؤال السارد في روایات إبراهيم سعدي..... أ. د. سامية داودي
69	آليات توظيف المسكون عنه/التاريخ في روایات واسيني الأعرج.... د. نورة بعيو
89	الصورة اللامحتملة..... جاك رانسيير
107	ترجمة الأستاذ: فريد الزاهي بنية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر..... د. فريد تابتي
143	الهوية الثقافية: من الانغلاق الايديولوجي إلى الافتتاح الحواري: قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري "عمارة لخوص"..... أ. بن علي لونيس
193	رمزية الشر بين التصور الصوفي والتصور الفلسفى: قراءة في تصور "بول ريكور"..... د. فريدة مولى
219	النقد الثقافي بين إدوارد سعيد وعبد الله العذامي..... أحمد العزري
235	التشاكل ونماذج العلم المعرفي - قراءة في المفهوم—"ذاكرة الجسد" أنموذجاً..... نادية ويدير

كلمة العدد

هي مجلة (تمثالت) تطل على قرائها في عددها الثاني متضمنة جملة من الدراسات والأبحاث الأدبية والنقدية وبذلك تكون قد خطت خطوة أخرى في طريق الدراسة والبحث.

إنه عدد متعدد في مواجهة دراساته وهو - في اعتقادنا - تنوع يعكس لامحالة غنى النصوص الأدبية وانفتاحها وقابليتها لمختلف المقاربات والتحليلات. ومثلما أكدناه في افتتاحية العدد الأول، فإن صفحات المجلة تبقى منفتحة على الأفلام الأكاديمية والخطابات ذات الصلة بالخطاب الأدبي، ما يكسبها التنوع والانفتاح، أملنا في كل ذلك الإسهام في تعزيز واقعنا الثقافي والنقدi وإرساء بحث علمي قوامه التحكم في المنهج والدقة في توظيف المصطلح والموضوعية في التحليل بعيداً عن الارتجال الذي لا يخدم استقامة المعرفة.

إن ما نصبو إليه هو بناء تصور أفضل لتفاقتنا في ظل الاحترام المتبادل بين أطراف العملية الأدبية والنقدية، ودفع الجهد الثقافي نحو الأحسن، ولن يتأت ذلك إلا بالتقدير الموضوعي للأشياء، وإنزالها المكانة التي تليق بها، ما يسهم في إرساء مشروع ثقافي يتحدى الصعب ويتحدى القنوط واليأس. نرجو أن تكون في مستوى تقديم الإضافة النوعية باستمرار، وأن تمتد الدراسات لاحقاً لخوض في حقول معرفية أخرى كاللسانيات والصوتيات والدراسات المسرحية فذلك يفتح آفاقاً جديدة أمام الباحثين والقراء، ويكفل للمجلة التنوع باحتضانها لمختلف أوجه الإبداع. كما أن تواصل الأستاندة ومدهم لنا بالزاد المعرفي يضمن لها ديمومتها وامتدادها.

رئيس التحرير
أ / بوعلام إقلولي

ثقافة أبي العلاء ودورها في تشكيل مواقف التلقي

أ. علي حمدوش

جامعة مولود معمرى، تizi - زو

لم يشهد العرب عصراً أزهرت فيه حياتهم العقلية وآمنت أكلها كالعصر الذي عاش فيه أبو العلاء المعري، لأن الأسباب التي أضعفت السياسة عملت على تقوية العقل وتنميته. يلاحظ الدارس لحياة العصر العقلية والثقافية أن العرب قد أخذوا منها بحظٍ غير قليل¹.

فيقدر ما كانت الأوضاع السياسية منهارة والأحوال الاجتماعية متدهورة والعقائدية فاسدة، كانت الحياة الثقافية مشرقة، فالعلم والأدب لم يتأثرَا بالانحطاط الذي أصاب خلفاء بغداد. يقول أحمد أمين: أرى أن العلم والأدب رقياً كما كانا عليه من قبل، وأنه لم يؤثر فيهما كثيراً ضعف خلفاء بغداد، ذلك أن حركة الترجمة التي نقلت آثار الأمم، وضعت أمام أعين المسلمين ثروة علمية باللغان العربي². ومن عوامل الازدهار في عصر أبي العلاء المعري هي النوادي الثقافية، وبعد استقلال الأقطار، أصبحت كل عاصمة قطر مركزاً هاماً لحركة علمية وأدبية³.

إذا كانت الحياة السياسية تعاني من الانحطاط الاجتماعي، فإنه ليس بالضرورة أن تكون الحياة العلمية تابعة للحالة السياسية ضعفاً وقوة، فقد تسوء الحالة السياسية إلى حدّها وتزدهر بجانبها الحياة العلمية، وذلك أن الحياة الأولى إنما تتحسن بتحقق العدل ونشر العدالة بين الناس. فكثيراً ما يفرّ ذوو العقول الراجحة من العمل السياسي إلى العمل العلمي، تجنباً لمصادر أموالهم، وأحياناً إلى إزهاق أرواحهم⁴.

أما طه حسين فيقول في معرض حديثه عن الحياة العقلية في عصر أبي العلاء: نريد بالحياة العقلية حركة النفس الإنسانية في أنواع العلوم والصناعات، مبيناً علة ذلك عند الكلام على تقسيم العصر الأدبي لبني العباس، وأشارنا إلى أن الأسباب التي أضعفت السياسة قد عملت على تقوية العقل وأن منافسة النساء والمتغلبين لم تعتمد على السيف وحده، بل اعتمدت معه على العقل واللسان⁵.

ويرى أحد الباحثين أن هناك تشابهاً بين عصر أبي العلاء والقرن التاسع عشر في أوروبا فيقول: وكذلك في القرن التاسع عشر كان العصر مكفهراً للأفق قد تخلخلت فيه أركان المجتمع بسبب الهزيمة التي أحانتها الثورة الفرنسية وهدمها للنظم القديمة ومحاربتها الآراء العتيدة ومحاولتها القضاء على التقاليد، وكان الإنسان واقعاً بين بناء اجتماعي متهم وبناء لم تتم بعد إقامته، وكان الموقف موقف شاك وحيرة وتساؤل ولهمة، يكثر فيه الفلاسفة المتشككون والمتظيرون، ويظهر من ناحية أخرى دعوة الإصلاح وبناء النظام الجديد، يبشرون بالعصر المقبل⁶.

إن بواعت الشك والحيرة التي ولدتها الثورة الفرنسية بعد أن قضت على ما كان قائماً من أفكار في عهد لويس السادس عشر وأسلمت رأس زوجته الإمبراطورية ماري أنطوانيت للمقصلة، نقول إن هذه البواعت كان إيذاناً بميلاد حياة جديدة هي الحياة التي تعيشها أوروبا الآن، بينما الشك الذي ساد عصر أبي العلاء كان يحمل في طياته نهاية حياة، وميلاد عصور من التخلف نعيش بعض أزمانه حتى يومنا هذا⁷.

في ضوء هذه المفارقات حول علاقة الثقافة بالتحولات السياسية في عصر أبي العلاء المعربي يحدثنا طه حسين بما كان بين الفرق الإسلامية من جدل ونقاش. فلما نهض بنو العباس واشتدت قوتهم وسلطانهم لم يبق لهذه الفرق من البأس والبطش ما يمكنها من اتخاذ السيف لرأيها سلاحاً، وبعبارة واضحة : لم يمكنها من تحكيم آرائها العلمية في الحياة العملية العامة فوقت عند المناظرة والجدال⁸.

إن الدرس المتمعن للقضايا العقلية والثقافية لعصر أبي العلاء المعري لا يكاد يلمس ذلك التفاعل الضروري وال حقيقي بين العلم والإنسان الذين هما محور الرقي والازدهار. فقد ظلّ هذا التفاعل غائباً بعد أن تمزقت الدولة الإسلامية إلى دواليات متفرقة واحتضن كل حاكم ما استطاع من علماء، ليتحولوا لديه إلى عنصر يفخر به في بلاطه أمام الأقوام.

إن القول بأن الانحطاط السياسي والاجتماعي والاقتصادي لعصر أبي العلاء المعري لم يكن له تأثير على الحياة العقلية والعلمية والأدبية لذلك العصر، فيه نوع من التقصير، لأنّه في نظر هؤلاء ينفي التأثير المتبادل والتفاعل الحتمي بين الأنشطة العلمية والغيارات الاجتماعية المختلفة التي هي العصر في مجموعها. كما أنّ هؤلاء الدارسين أنفسهم لم ينكروا ذلك التأثير والتفاعل الضروريين بين تلك الأنشطة.

إن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لم تكن واضحة المعالم، والثروة لم تكن موزعة توزيعاً عادلاً، والحدود بين الطبقات واضحة، فنعم وبؤس مفرط وإمعان في الترف يقابله فقدان القوت، وهذا الترف حظ والنعيم حظ عدد قليل من الخلفاء والأمراء ومن يلوذ بهم من الأدباء والعلماء، وبعض التجار، ثمّ البؤس والشقاء والفقر لأكثر الناس.

كانت طبقتان متميزان كلّ التمييز، فالخليفة ورجال دولته وأتباعهم طبقة خاصة، وهو عدد قليل بالنسبة لمجموعة الأمة، وبقية الناس، وهو الأكثر، طبقة العامة من علماء وتجار وصناع ومزارعين، وأغلب هؤلاء فقراء إلّا من اتصل منهم بالخلفاء والأمراء، لهذا كانت كلّ أنظار الناس موجهة إلى الخلفاء والأمراء، فالعلماء إن أرادوا الغنى لم يجدوه إلّا في خدمتهم، والشعراء إن أرادوا العيش لم يجدوه إلّا في مدحهم، والعلماء إن بدوا عن القصور عزّ قوتهم والشعراء لا يشعرون لأنفسهم ولا لعواطفهم وإنما يشعرون للمال ينشرونه من يد الخلفاء والأمراء⁹.

لقد حدثنا كتب كثيرة عن أحوال العلماء وما كانوا يشعرون به من ضيق في العيش. فهذا عبد الوهاب (البغدادي المالكي) فقيه أديب شاعر له المصنفات الرائعة في الفقه لم يكن في المالكين أفقه منه في زمانه، ولما نزل معرة النعمان في رحلته استضافه أبو العلاء، وقال فيه :

بِلَادِنَا فَحَمَدْنَا النَّأْيَ وَالسُّفْرَا
وَبَيْنَشَرِ الْمَلَكِ الْضَّلِيلِ إِنْ شَعْرًا¹⁰

والملكي ابن نصر زار في سفر
إذا تلقه أحيا مالكا جدلا

كما تخبرنا كتب الأدب عن الكثير من العلماء كانت حياتهم الاجتماعية ترفل في فقر لاذع، ولعل كتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي يعد من أهم المصادر التي روت حياة البؤس والشقاء التي كان يعيشها العلماء، لأن الحياة الحقيقية لم تكن تنمو إلا في بساط الأماء، فالحرية منعدمة، والشاعر لا يشعر لنفسه إلا قليلا ولذلك نرى كثيرا من تأليف العلماء في هذا العصر إنما ألفت بأمر وزير أو أمير، وأما الذين بدوا عن القصور فكانوا غالبا لا يكادون يجدون ما يمسك رممه.

يحدثنا أحد الباحثين قائلا : إن أبي علي القالي البغدادي، صافت به الحال قبل أن يرحل إلى الأندلس، حتى اضطر أن يبيع بعض كتبه وهي أعز شيء عنده، فباع نسخته من كتاب الجمهرة وكان كلها بها، ومثله الخطيب التبريزى الذي كانت له نسخة من كتاب التهذيب في اللغة للأزهرى في عدة مجلدات أراد تحقيق ما فيها وسماعها على عالم باللغة، فدل على أبي العلاء المعرى، فجعل الكتاب في مخلاة وحملها على كتفه من تبريز إلى معرة النعمان، ولم يكن من المال ما يستأجر به ما يركبه، فنزع العرق من ظهره إليها فأثر فيها البلل، ومن شعره :

فَمَنْ يَسَّأَمْ مِنَ الْأَسْفَارِ يَوْمًا فَإِنِّي قَدْ سَئَمْتُ مِنَ الْمَقَامِ
أَقْمَنَا بِالْعَرَاقِ عَلَى رِجَالٍ لَئَمِ يَنْتَمِونَ إِلَى لَئَمٍ¹¹

إذا كان هذا النتاج الأدبي صورة صحيحة للحياة الاجتماعية في غناها وترفها من جانب وفقراها من جانب، وانغمس الأدباء فيها وتسلهم بطرق شتى

نحو التكسب، فهذه الظاهرة لم تكن غائبة عن ذهنية أبي العلاء المعربي، فهو من أعلم الناس بها وأدراهم بمساونها وأخبرهم بأفرادها، فقد تناول مساوئهم المتمثلة في المين والذنب، والتلقي بالشعر التي رفضها منذ صباه، وحمل حملة عنيفة على تلك العطليا التي ينالها الشعراء، ومن يعد إلى مقدمة اللزوميات يتتأكد من الأهداف التي رسماها لحياته، وحملته على هذه الطائفة مؤكداً أن الذنب الذي انتشر بين الناس إنما هو من صنع كافة الأدباء والشعراء، فيقول :

وَمَا أَدْبَرَ الْأَقْوَامَ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ إِلَى الْمِينِ إِلَّا مَعْشَرَ أَدْبَاءٍ¹²

إن رأي أبي العلاء المعربي يؤكّد أن جلّ الشعراء الذين اتصلوا بالخلفاء والأمراء كانوا أوفر من الشعراء الذين كانت أعمالهم ترمي إلى خدمة القضايا الإنسانية، ولهذا يرى أبو العلاء المعربي أن هؤلاء الشعراء المداحين، هم شرار الناس بل هم ذوبانهم التي تنشر السباب والهجاء والتي تكيل المديح لمن لا يستحقه بغير حساب في سبيل الحصول على عطاء زهيد، فهو يرى أن التلقي بالشعر وأن جمع المال الكثير لا خير فيه لأنّه لم يقصد به وجه الحق، وإنما كان الدافع إليه الطمع والجشع، وعلى هذا النحو وجدنا أبي العلاء المعربي في نقه لطائف المجتمع المختلفة، لم يك يترك طائفة دون أن يكشف عن مساوئها، هادفاً وراء ذلك الإصلاح الذي سعى له جاهداً في توكيده دعائمه بين الناس، وتأصيل القيم الإنسانية. هذه القيم التي عاش عليها المجتمع الإسلامي زمناً ما، قبل أن يعتريها الضعف والانحطاط، يقول: ولست من يطلب جائزة على قول الحق، وإنما الغرض أن يخفّ الأوق، ويزول بعض الأنقال¹³.

إن الفن كما يرى بعض الدارسين بحق ينبعي أن لا يكون مسلة لا جدوى منها، مجرد مداعبة لأعصاب أو امتياز ينفرد به الأثرياء وأصحاب الفراغ. بل يجب أن يعلم ويصلح الأوضاع، ويحفر على العمل ويضرب المثل، ولا بدّ أن يكون الفن نقيراً صادقاً، وأن يسهم في سعادة الجماهير، ويصبح ملكاً للأمة بأسرها¹⁴. إن التحولات والاضطرابات السياسية التي شهدتها عصر أبي العلاء

المعرى، كان لها صدى عميق على مستوى الحياة الثقافية التي أخذت منحى جديداً على صعيد الفكر والثقافة، وبالأخص العملية الشعرية التي أسهمت في صقل وعي الشاعر العباسى في طرح القضايا الإنسانية والؤيوبية التي لها علاقة بالإنسان والعالم وفق طروحات لوسيان جولدمان¹⁵.

إن هذا الشكل الجديد من الوعي بالحرية هو نتاج كل ما حدث من تغيرات في المجتمع العربي الإسلامي في عهد الخلافة العباسية، من مختلف الحركات الكلامية والفكرية والصوفية. وقد أدى هذا التغيير الذي طرأ على الحياة العباسية إلى لون جديد في التفكير أثمر في تلوين الحياة الاجتماعية، واقترب من الحساسيات الإنسانية، فكلما تعمقت الثقافة واتسعت حظيت التجربة الإنسانية عملاً واتساعاً فأصبح الأدب عاملاً يحمل صبغة عضوية بينه وبين الفئات الاجتماعية لأن العلاقة بين الوعي البشري وحركة الواقع الاجتماعي لم تعد عفوية و مباشرة.

لقد أكثرت الوسائل والحواجز بين الوعي وعلاقات الواقع المادي، فهناك حواجز الأنظمة والتشريعات المتشابكة لعلاقات التعامل البشري، والحواجز الطبقية والفقيرية وحواجز الأجهزة السياسية¹⁶، فالعلاقات الاجتماعية تعقدت ولم تعد في شكلها البسيط، الشيء الذي أدى بالشعر وسائر العلوم إلى عملية مركبة شملت شعراً العصر العباسى والعلوم الفلسفية والدينية وما تحمله من أبعاد أيديولوجية، وأبو العلاء خير مثال في شعره الذي يعتبر حلقة تحول في مسيرة هذا العصر.

بعد حديثنا عن الحياة الثقافية خلال هذه المقدمة التي حاولنا فيها رصد أهم الآراء النظرية التي أثراها بعض الدارسين المحدثين والتي تتمثل في المنزلة التي احتلتها ثقافة هذا العصر ومدى تأثيرها بالوضع السياسي والاقتصادي.

بقي لنا، وهذا ما يستلزم البحث، أن نعرض لأهم المناشط الثقافية التي تمثل الإطار الثقافي لعصر أبي العلاء المعرى. تحدثنا مصادر الأدب، أن الشام ظهرت على مسرح الحضارة العالمية منذ أواخر الألفية الرابعة قبل الميلاد، وأنها شاركت في التراث اليوناني منذ انتشرت فيها الثقافة الهيلينية وبخاصة في ثغورها

صور وصيدا وبيروت وأنطاكيا¹⁷. وظلت هذه المشاركة مستمرة حتى أصبح الكثير من سكان الأديرة ورهبانيها يعرفون ما لليونان من تراث في الفكر الفلسفي والعلمي.

في هذا المناخ الفكري المتتنوع، أثري جو الشام بالمعارف وأشبع بالتراث اليوناني العلمي والفلسفي الذي ترسخ في المرحلة العباسية بانتقال الترجمة من إطار المحاولات الفردية إلى إطار العمل المتخصص، بعد أن تبنتها الدولة، فأخذت حظها من الدقة والتنظيم في عهد الخليفة المأمون الذي أنشأ مدرسة الترجمة في بغداد سميت باسم بيت الحكم الذي جعل منه مركزاً للترجمة كبيراً، تولى رعايته حنين بن إسحاق الذي نقل هو وابنه كتب العلم والفلسفة في حركة من أكبر الحركات العلمية عبر العصور¹⁸.

أشار طه حسين بدقة إلى ميدان العلوم الفلسفية، فقال : لقد تم للأمة الإسلامية، في عصر أبي العلاء المعري، نقل ما بين أيديهم من كتب أولئك الفلاسفة، يدرسونه وينقذونه في المساجد أو في المنازل أو في المدارس والأندية، أو في قصور الخلفاء والأمراء¹⁹.

ففي ميدان الفلسفة، عرف العرب المسلمين أعمال أفلاطون وأرسطو من خلال الأعمال نفسها التي ترجمت إلى العربية²⁰. أما عن الأعمال الأفلاطونية فيخبرنا صاحب الفهرست أن حنين بن إسحاق قد شرح كتاب (السياسة) لأفلاطون، وأنه قد رأى كتاب (المناسبات) منسوخاً بخط يد يحيى بن عدي²¹.

تكونت آراء متضاربة في المواقف الفكرية نتيجة نقل التراث الفلسفي اليوناني إلى العربية، حيث اختلف في المجتمع الجديد، وكانت ثقافته من نتاج عملية النقل فحسب، أم مبنية على مرجعية فكرية ودينية واجتماعية غير قابلة للانسياق وراء الآراء والمذاهب إلاّ بعد التروي والتدقيق في الأفكار. ومن هنا حاول هؤلاء الفلاسفة تقييم أعمال أرسطو من العناصر الداخلية. وبعد الفارابي من الفلاسفة الذين كان لهم الفضل في دفع عجلة الثقافة العربية الإسلامية، فهو من الشخصيات

الفذة في تاريخ الفكر العربي الإسلامي، فقد ساهم (بمدينة الفاضلة) في إرساء قواعد الحرية والعدالة في مجتمع يفتقد هما، لدفعه نحو التقدم الاجتماعي والثقافي. وقد كان الفارابي من تأثر بأرسطو من خلال كتاب (الربوبية)²²، ويعد من ممثلي الصورة الفلسفية الخالصة التي أطلق للعقل فيها حظه من الحرية، فلم تقيده سياسة ولا عادة ولا دين.

فإذا كان أفلاطون في جمهوريته قد خرج على قومه بسبب النزاعات العنيفة التي تولت على حياة مدينة الخالدة (أثينا) فإن الفارابي قد انتهى إلى نفس النتيجة التي توصل إليها أفلاطون عندما قال : (وانتهيت إلى أن المصائب التي تنتهي من حياة البشر ما لم يتولّ الفلاسفة الحقيقيون الحكم، أو يتحول الحكم بفضل الله إلى فلاسفة حقيقيين)²³. لقد جعل كل من المعربي والفارابي الفيلسوف على رأس عالمهما الخيالي أملًا في حياة أفضل يسعد بها البشر وضمانًا لعلاقة لا ينقصها العدل بين حاكم ومحكوم.

أما الفلسفة التي كانت ملائمة للشريعة وموافقها، فقد كانت ممثلة في علماء الكلام الذي يد مرحلة فكرية سابقة على التفكير الفلسفى المنظم في إطار المجتمع العربي الإسلامي الوسيط. وقد انشغل المسلمون بالعلوم العقلية وتتفق الفكر العربي بثقافات الشعوب الأخرى وأضاف إليها إضافات باهرة، واستعان علماء الكلام بالفلسفة لفهم أمور الدين، كمسألة صفات الله تعالى وخلق القرآن، وقضية الجبر والاختيار وغيرها، حيث جرهم هذا البحث إلى قضايا الجوهر والعرض والحركة والسكن، وبعضهم حاول التوفيق بين نظريات الفلسفة والدين وتفسير الأمور تفسيراً عقلانياً، وهكذا اتخذت دعوتهم إلى التوحيد مجرى فلسفياً، إذ آمنوا بالتنزيه وفسروا الآيات القرآنية التي تصف الله في مفاهيم إنسانية، مثل : (استوى على العرش) بالتأويل، فقد اعتقدوا أن الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم ولا شبح ولا جنة ولا صورة، ولا لحم ولا دم، ولا شخص ولا جوهر، ولا طول ولا عرض ولا عمق... وفي ذلك اعتمدوا على الآية (ليس كمثله شيء)²⁴.

تعددت مصادر الترجمات إلى العربية، إذ يزخر كتاب "الفهرست" بأسماء النقلة والمترجمين من مختلف الثقافات والألسن إلى العربية. وفي كتاب التمدن الإسلامي قوائم طويلة بأسماء الكتب المترجمة عن الفارسية والهندية واليونانية وغيرها في علوم وفنون مختلفة. أما عن أشغال المسلمين بالعلوم العقلية، فقد اتجهت ميول الخلفاء العباسيين إلى علوم الفرس واليونان، فعنى أبو جعفر المنصور بترجمة الكتب، ونقل له حنين بن إسحاق بعض كتب أبقراط وجالينوس في الطب، كما نقل ابن المقفع كتاب كليلة ودمنة عن البهلوية، بالإضافة إلى رسائل أخرى، تم نقلها من الفارسية إلى العربية، بالإضافة إلى أجزاء من منطق أرسطو²⁵.

كانت العناية بالثقافة عامة عند أهل ذلك العصر سبباً في كثرة العلماء والفقهاء من جميع الأجناس، وكان هذا التوسع العلمي والفقهي عاملاً أساسياً في انتشار المذاهب الفقهية والملل والنحل والمتكلمين، أمثال واصل بن عطاء، وأبي هذيل العلاف والنظام، وأبو الحسن الأشعري والفارابي وغيرهم²⁶.

اتسعت في هذا العصر المناظرات الكلامية خاصة تلك التي حمل لواءها المعتزلة من أصحاب واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد. من هنا نرى الكافة التي استحسنت ازدهار الثقافة العربية في القرن الرابع الهجري وبحكم التأثير اليوناني في الحضارة الإسلامية نجد أن معظم دارسي الأدب ونقده يتبنون هذا الاتجاه، لأنه لو وضع هؤلاء الباحثون فلافلة الإسلام كالكندي الذي يعد لدى عديد من الباحثين الفيلسوف الأول في إطار المجتمع العربي الإسلامي الوسيط²⁷ وغيره من الفلاسفة المسلمين، ونظروا إلى ما أسهموا به في ذلك التيار العام لكان الحكم على فلافلة الإسلام والروح الإسلامية أقل حدة وأكثر موضوعية.

سخر المعتزلة أدبهم في الدعوة إلى مذهبهم الفكري والرد على مخالفتهم من أصحاب الملل والنحل الأخرى كالمرجئة والخوارج وبعض الفقهاء المسلمين والمتصوفة، وكانت كتاباتهم النثرية والشعرية على براعة كلامية ومقدرة بلاغية

كادوا ينفردون عن غيرهم، وقد اتخذوا من العقل إماما لهم يوصلهم إلى الإيمان العميق بالشريعة²⁸، فهم لم يؤمنوا بأن في العالم سرا سيظل مغافلا على العقل الإنساني إلى ما لا نهاية وقرروا إمكانية الإنسان وقدرته على فهم أسرار الكون وحلَّ مغاليق العالم المادي بمرور الوقت وتطور أساليب البحث والتنقيب.

إن المعركة الكبرى التي أطلق عليها (خلق القرآن) والتي أثارها المعتزلة لم تكن معركة ضيقة ولم تدر فقط في ذلك الإطار من الخلافات الفقهية والجدل الكلامي بل كانت قضية سياسية من الدرجة الأولى، وظلت قضية خلافية كعشرات ومئات القضايا الخلافية بين فرق الكلام وعلمائه، وهي على غاية من الأهمية إذ أنها فتحت أبواب الاجتهد دون تعصب وضيق أفق (فما دام القرآن مخلوقا، فقد أتى متواافقا مع حاجات الإنسان وعصره، ولذلك فمن الممكن أن يتغير التفسير ليتلامع مع التطوير)²⁹، ولذلك جاء تصورهم للعدل - وهو مبدأ المعتزلة الثاني من حيث الأهمية - تصورا إنسانيا، إذ أرادوا بهذا تأكيدتهم على سيادة العقل، فلم تعد المعرفة الدينية في منهج تعتمد على النقل والتقليد بل على العقل الذي أصبح محور المعرفة جميعا. يقول أحمد أمين : كان المعتزلة أو كبراءهم يأملون من وراء هذه المسألة – خلق القرآن والإسلام الناس به – أن يصبح الاعتزال دين الدولة الرسمي، فيوحدون الله كما يوحدون ويعتقدون أصول الاعتزال كما يعتقدون، ويتحرر المسلمون من أفكارهم، فلا يتقيدون بما يملى عليهم، بل استعملوا العقل وزنوا المصالح العامة ورجعوا إلى نص قرآني أو حديث أجمع عليه. وتحرر عقول المؤرخين من المسلمين فيتعرضون للأحداث الإسلامية بعقل صريح ونقد حر. فيشرحون أعمال الصحابة والتابعين ويضعونها في الميزان الذي توزن به أعمال غيرهم من الناس³⁰.

إن عدم الفهم الصحيح للنصوص القرآنية والأحاديث النبوية من قبل عامة الناس لم يكن قادر على حمايتهم من الوقوع في حظيرة التشبيه والتجمسي مع

صدق إيمانهم، فضلاً عن قبول الأكثريّة منهم للايات الغامضة المتشابهة كما وردت في التنزيل دون بحث أو تعمق على وجه فيه التسليم المطلّق³¹.

فإذا جئنا إلى ما ذهب إليه المعتزلة من رأي في التوحيد وجدنا أنّهم رفضوا الفهم السابق معتمدين على العقل في رؤيتهم للذات الإلهية من ناحية، وفهمهم للنصوص التي وردت حول الذات الإلهية من ناحية أخرى³².

كان هذا الفهم السابق يمثل نظرة المعتزلة العقلية في توحيد الذات الإلهية، وكان صراعهم الذي لم يعرف الوهن في تعميق ذلك الفهم العقلي لوحدانية الله كان نهاية حتمية لنكتبهم، حيث أصبح الاعترال مذهب الدولة، جعل من الصعب أن يكون الاعترال معارضه ثورية في مراكز السلطة، ففي هذه الظروف أصبح الصراع الأيديولوجي والاجتماعي يتطلب شكلًا أعلى من شكل علم الكلام للتعبير عن الدور النظري والصراع الأيديولوجي في ذلك المجتمع³³. فقد عارض الأشعري المعتزلة ووافق أهل السنة في كثير مما ذهبوا إليه، ويقول الشهستاني: (ومذهبـه في الـوعـد والـوـعـيـد والـأـسـمـاء والـأـحـكـام والـسـمـع والـعـقـل مـخـالـفـ للمـعـتـزـلـة من كـلـ وجـهـ)³⁴.

إلى جانب حركة الاعترال والفرق الدينية الأخرى كأهل السنة والقدريّة والمرجئة والشيعة وغيرها كان هناك تيار يخط له طريقاً إلى الساحة المعرفية كانت مرجعيته لا تستند على المفاهيم التي تجلت عند أصحاب علم الكلام، بل اعتمدوا في طريقتهم على تيار الذوق خلافاً لأصحاب الاعترال الذين كان العقل منهجهم. وعلى الرغم من أن هؤلاء المتكلمين والمتصوفين كانوا يشتّركون في ساحة معرفية واحدة هي الساحة المعرفية الدينية، فإنّهم كانوا يختلفون في مسائل جوهريّة، فتحصيل المعرفة لدى الصوفي أو اتصاله بالحقيقة يتكشف له عن طريق (الإلهام) الذي لا يتحقق إلاّ بحالة من حالات (استغراق الوجه) بعيداً عن كل أثر عقلي بالإضافة إلى قضية التأويل في البحث عن الحقيقة التي تمكن من الباطن³⁵.

ومن خصائص الطريق الصوفي أن حقائق الأشياء لا تدرك بالتعلم بل بالذوق والتجربة الروحية.

وذاتية التجربة الصوفية وخصوصيتها تعني أنها شخصية تتصل بالذات العابدة، حيث يحقق العابد من خلالها ذاته في حوار ثانوي بينه وبين الله. بمعنى أنها تتعارض مع كل أصل موضوعي بمعنى أنها لا تخضع لأي معيار أو قانون دقيق للحكم عليها³⁶. وربما كان أبرز ما ترتب على هذه التجربة الروحية للذات العابدة في رحلتها إلى الحق والفناء فيه، أن تلاشت عندها فكرة الوساطة اللاهوتية بين الإنسان والله كشكل لرفض أيديولوجية السلطة³⁷، فهي ثورة اجتماعية على الترف العقلي من ناحية متمثلة في الفلسفة والكلام، والترف الاجتماعي متمثلاً في الطبقة العليا من أغنياء الدولة وكبار التجار.

أما الرؤاد التي أسهمت في إحداث التأثير الفلسفى في التصوف الإسلامي، فتعود كما يرى الباحثون إلى رافد واحد هو الرافد الهندي الذي عن طريقه عرف المسلمين وحدة الوجود، غير أن بعضاً يرى بأن الرافد الهندي لم يكن وحده الذي غذى الفكر الصوفي بنظرية وحدة الوجود، فقد كانت هناك الأفلاطونية الحديثة التي أخذت طريقها إلى الشرق الإسلامي حاملة معها هذه النظرية³⁸.

ومن الحركات الفكرية التي أسهمت في توسيع الجانب العلمي والفلسفى في القرن الرابع الهجري وكان لها الفضل الكبير في إثراء الجدل حول القضايا الفلسفية الكبرى، هي الحركة التي عرفها الناس بجماعة (إخوان الصفا وخلان الوفاء). لقد كانت ذات نزعة شيعية متطرفة، حتى قيل إنها إسماعيلية³⁹. وكانت هذه الطائفة موضع عطف بنى بويه الذين اشتهروا بأفكارهم الحرة، وحلوا محلَّ العنصر التركي رديحاً من الزمن، وأصبح لهم النفوذ الفعلي في بغداد حول منتصف القرن الرابع الهجري، ومن ثم استطاعت هذه الطائفة أن تتم ما بدأه المعتزلة، وخاصة ما يتعلق بالتوافق بين العلم والدين، والانسجام بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية، وتوحيد الثقافة، وكان إخوان الصفا جماعة سرية تتألف من

طبقات متفاوتة، وتعتبر رسائلهم أشبه بدائرة معارف أخذت من كل مذهب فلوفي بطرف. وتتألف هذه الرسائل من إحدى وخمسين رسالة تقوم على مبادئ من العلم الطبيعي. ولها من وراء هذا أغراض سياسية.

وتبدأ فلسفة إخوان الصفا بالنظر في الرياضيات وبالتلاءب بالأعداد والحروف، ثم تنتقل إلى المنطق والطبيعيات، فترد كل شيء إلى النفس وما لها من قوى. وتنتهي أخيراً إلى الاقتراب من معرفة الله على نحو صوفي. وصفوة القول إنها تتضمن مذهب جماعة مضطهدة⁴⁰.

لقد تعددت الآراء واختلفت حول هذه الجماعة التي نشأت في البصرة فلا تكاد المصادر التاريخية لعصر إخوان الصفا أو القريبة منه أن تقدم للقارئ أجوبة واضحة حول نشأة هذه الحركة، فليس لدينا سوى مصدر واحد نجده عند أبي حيان التوحيدي في كتابه الإمتاع والمؤانسة.

قال أبو حيان : (إن زيد بن رفاعة أقام بالبصرة زمناً طويلاً وصادف بها جماعة جامعة لأصناف العلم وأنواع الصناعة، منهم أبو سليمان محمد بن عشر البيسي، ويعرف بالمقطسي، وأبو الحسن علي بن هارون الزنجاني، وأبو محمد النهوجوري، والعوفي وغيرهم، فصحبهم وخدمهم، وكانت هذه العصابة قد تآلفت بالعشرة، وتصافت بالصدقة، واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة، فوضعوا بينهم مذهباً زعموا أنهم قربوا به (الطريق) إلى الفوز برضوان الله والمصير إلى جنته، وذلك أنهم قالوا : الشريعة دنست بالجهالات، واحتللت بالضلالات، ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة، وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعقادية والمصلحة الاجتهادية).

وزعموا أنه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال، وصنفووا خمسين رسالة في جميع أجزاء الفلسفة علمها وعملها، وأفردوا لها فهرستا وسموها رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، وكتموا أسماءهم، وبثوها في الوراقين ولقنوها الناس)⁴¹.

إن هذه الشخصيات التي ذكرها التوحيدى، وأخبرنا أنها من الجماعة ومن مؤلفي رسائلها (الخمسين) لا يكاد الدارس أن يجد لها تعريفا في المصادر التاريخية المعاصرة لإخوان الصفا ولا في المصادر القريبة العهد بعصرهم، وثائق تتحدث عن نشاطهم كجماعة منظمة، ولا عن استخدام الإسماعيلية (رسائل إخوان الصفا) في نشاط الدعاة الإسماعيليين في كثير من بلدان العالم الإسلامي حينذاك، وكل ما نعثر عليه من وثائق بهذا الشأن إشارات عند أبي العلاء المعرى في بعض أشعاره، حيث يقول :

وإذا أضاعتني الخطوب فلن أرى لوداد إخوان الصفاء مضيعا⁴²

إن معارف إخوان الصفاء المدونة في رسائلهم (الإحدى والخمسين) كانت ترمي في أهدافها إلى تنقيف الجماهير العريضة بالمعارف العلمية دون تمييز بينها. وكان إخوان الصفاء يعملون جدهم للوصول إلى السلطة السياسية والاستيلاء على مقايد الحكم شأنهم في ذلك شأن معظم المذاهب الدينية، يرى الدكتور طه حسين أن أغراضهم السياسية كانت متطرفة ومسرفة في التطرف، ولذلك فهم يلتقطون مع غلاة الشيعة أو مع الإسماعيلية⁴³.

غير أن بعض الباحثين المعاصرین يدحض هذه الفكرة وينزع عنهم التبعية للمذهب الإسماعيلي، فيرى بأنهم لم يكونوا مذهبين محدودين للفكر الإسماعيلي، وإنما كانوا تعبيرا شموليا عن إحدى ظاهرات عصرهم، أي ظاهرة البحث الموسوعي التي أعطت طابع التعميم للمعارف البشرية التي كانت سائدة قبلهم وللإضافات العلمية التي أنجزها الفلسفه العلماء والفلسفه في عصرهم⁴⁴.

لقد كانت جماعة إخوان الصفاء من أهم الحركات التي مثلت الحياة العقلية والسياسية في القرن الرابع، بعد ما كان العقل العربي قد وعى ما نقل إليه من فلسفة اليونان وحكمة الهند وآداب الفرس والأداب العربية والإسلام وغيره من الديانات، وجمع ذلك ولاعمن بينه وحاول أن يكون منه مزاجا واحدا تتعكس خلاصته في الثقافة التي يجب على الرجل المستدير أن يأخذ بها.

لقد كانت تعاليم إخوان الصفا تحمل طابعاً إنسانياً رفيعاً لثقانيهم في المصلحة الاجتماعية وتقديسهم للعمل والسعى في الأرض. الشيء الذي جعل منهجهم يؤثر فيما بعد في الكثير من الفرق في العالم الإسلامي كالباطنية والإسماعيلية والحساشين والدروز وغيرهم⁴⁵.

أما ازدهار الأدب واللغة وعلومها فيحدثنا أحد الدارسين (أن أكبر حركة في الشام وأعظمها في الأدب واللغة وعلومها كانت في ذلك العصر في بلاد الأمراء الحمدانيين في حلب وخاصة أيام سيف الدولة. فقد فاقت حركة الشعر واللغة النحو وما إليه نظيرتها في مصر، وربما في العراق أيضاً)⁴⁶.

إن سنة التحول التي طرأت على الحياة السياسية والاجتماعية والتربية كان لها الأثر البليغ على علماء هذا العصر في التحولات المنهجية والأداة المفهومة التي اتخذوها وسيلة لطرح تصوراتهم اللغوية والأدبية من منظور جديد يأبى الاتباع والتقليد بحكم ما أملته عليهم عوامل هذه البيئة الفكرية النشطة التي أصبحت مؤسسة على دعائم فلسفية متينة.

ومن هنا كان على علماء اللغة في القرن الرابع أن يتعاملوا مع المادة اللغوية بطريقة تعتمد على أسس جديدة. فهذا أبو علي الفارسي، وتلميذه العبرري (ابن جني) يستخدمان منهج الاعتزال في دراستهما النحوية، فيقدمان في هذا الميدان نظرية القياس العقلي فيما روي عن القدماء وعدم التسلیم تسليماً أعمى بهذا المروري عن هؤلاء القدماء، أيًا كانت الروایة والرواة، كما يقدمان اللغة العربية، كظاهرة لغوية، لها شأنها وتطورها دون أن يكون لها كل هذا التقديس، الذي جعل منها عند الكثرين مجرد خادم مقدس للقرآن الكريم والحديث الشريف، وكل هذا الذي استطاع أبو علي الفارسي وتلميذه ابن جني إحداثه، إنما يعتبر امتداداً اعتزالياً إلى ميدان الدراسات النحوية⁴⁷.

وفي هذا السياق يتبيّن أن علماء اللغة في القرن الرابع كانوا يتعاملون مع المادة اللغوية التي تم جمعها من قبل بأساليب جديدة، فلا يكتفون بوصف المدونة،

بل كانوا يعرضونها تحت مجهر التدقيق والتصنيف والتحليل، وهذا ما أخذ به ابن دريد في جمهرته الذي حاول فيها أن يتخد طريقة لا يألف مع منهج الخليل، فوْفَقَ أحياناً وأخفق في أحياناً أخرى⁴⁸. ومن العلماء الذين اشتهروا بدراسة المعاجم العربية نجد كوكبة من اشتهروا في هذا الميدان كالازهري في تهذيبه، وابن فارس في مقاييس اللغة الذي قدم فكرة الأصول للمعاجم، وفكرة النحت التي مفادها أن ما زاد على ثلاثة أحرف فأكثر منحوت⁴⁹، وما ابن أوشك القرن الرابع الهجري على الانتهاء، حتى أصبحت مدونة المعجميين مكتملة التصانيف.

أما في مجال أصول النحو وقواعد الأساسية ف تكونت نهائياً على يد سيبويه وأستاذه الخليل اللذين لم يتركا للأجيال الآتية سوى خلافات فرعية ظهرت مع مدرستي البصرة والковفة . كما حظى علم الصرف باهتمام خاص من قبل ابن جني من خلال كتابه "الخصائص" الذي لوحظ عليه تأثره في وضعه لأصول التصريف بما ذهب إليه علماء الكلام والفقه في وضع أصولهم. كانت هذه المدرسة التي يمثلها أبو علي الفارسي وتلميذه ابن جني تستخدم القياس إلى أقصى حد، ولا نقف عند النص، فالفرق بينهما وبين غيرها كالفرق بين الحقيقة في اعتمادهم الكبير على القياس، والمآلية في الاعتماد على الحديث⁵⁰.

ومن علماء اللغة من شرح الدواوين الأدبية، كابن بسطام الشيباني التبريزي المعروف بالخطيب التبريزي (421-502هـ)، وكان أحد أئمة اللغة والبلاغة في عصره، وقد تلّمذ لأبي العلاء، وقال عنه ابن خلكان : (وصنف في الأدب كتبًا كثيرة مفيدة، منها كتاب شرح ديوان المتّبّي، وكتاب شرح سقط الزند، وهو ديوان أبي العلاء، وشرح المعلقات السبع، وكتاب في إعراب القرآن، سماه الملخص، وله غير ذلك من التأليف)⁵¹.

أما دور الشعر في هذه المرحلة فقد كان يحمل معانٍ ورؤى لم يألفها القدماء من قبل، بحكم تأثيره بالمعارف الفلسفية التي كانت منتشرة آنذاك. ولا بد أيضاً من الدلالة على أن درس العلوم الفلسفية قد أجرى في الشعر اصطلاحات

علمية، وأسماء لم يكن لها عهد من قبل كالجوهر، والطبائع الأربع، وكأسطوليس وجالينوس وأبقراط مما يفيض به شعر المتibi وابن العميد وغيرهم. لقد تأثرت معاني الشعراء برقي العلوم من جهة والحضارة من جهة أخرى، وليس لأحد أن يشك في أن المسلمين قد بلغوا أوفر حظوظهم من العلم والحضارة في ذلك العصر، فكان طبيعياً أن ترقى معاني الشعر، ترقى لما تنشئ الحضارة في نفوس من تصورات لم تكن مألوفة، وترقى لما تحدث الفلسفة في العقول من دقة لم تعود من قبل⁵²، من هنا طرحت القضية في إطار نقدي بين شعراء استمدوا معانيهم من الواقع الحضاري الذي كانوا يعيشون في إطاره، وشعراء وجدوا أنفسهم مشدودين إلى الماضي، يعيشون في تراثه أكثر مما يعيشون في حاضرهم بوسائل تعبيرية استخدمها أسلافهم.

لقد أسممت قضية الصراع بين القديم والجديد في وضع أسس جديدة للنقد، تمثلت في كتاب البديع لابن المعتز الذي انتصر للمحافظين في مواجهة هجمات المتفاسفين وقدامة بن جعفر الذي حاول في كتابه نقد الشعر متأنثاً بآراء أرسطو فيما كتب في الجدل والمنطق⁵³.

ويرى بعض الباحثين أن ابن المعتز كان له الفضل في تحريك النقد وتوجيهه، فيكتبه أنه قد حدد للخصومة بين القدماء والمحدثين أهدافها التي مهدت الطريق لدراسات نقدية أخرى وأعني بها الدراسة التي قام بها قاضي الدولة البوبيهية علي بن عبد العزيز الجرجاني تحت اسم "الوساطة بين المتibi وخصوصه"⁵⁴، هذه الدراسة التي أسممت في وضع أسس البلاغة العربية ومناهجها التي بدأت في الظهور والنمو والاكتمال طوال القرن الرابع الهجري.

أما الشعر الفلسي الذي ظهر على يد أبي العلاء المعري فإن ظهوره لم يكن فجأة، بل كانت هناك بدايات مهدت له الطريق، فالباحثون يذكرون كيف استطاعت مصطلحات علم الكلام أن تجد طريقها إلى المعجم الشعري في العصر العباسي نتيجة للأفكار التي كانوا يبثونها ليس على المستوى الخاص، ولكن على مستوى

العامة. (وربما كان أبرز أثر لهم في لغة الشعر ناشئاً عن توجيهه اللغة إلى استيعاب المعاني العقلية. فالمعاني الجديدة تحتاج دائماً إلى لغة جديدة لأدائها، أو على الأقل لتطويع اللغة المستخدمة لتحمل هذه المعاني)⁵⁵، فلا جدال في أن المناخ الفكري والقدرة اللغوية التي كان عليها المعربي أتاحت له حرية الحركة الشعرية في صياغة معانٍ جديدة من حيث اشتتمالها على كثير من الأفكار الفلسفية التي استخلصها المعربي من الحياة نفسها ثم من الفلسفة اليونانية والهندية والفارسية ومن الديانات المختلفة ومن علم الكلام والتصوف.

الهوامش:

- 1 طه حسين: *الأعمال الكاملة*، مجلد 10، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1974، ص 85.
- 2 أحمد أمين: ظهر الإسلام، ج 1، ط 4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1966، ص 94.
- 3 المرجع نفسه، ص 38.
- 4 المرجع نفسه، ص 96.
- 5 طه حسين: *الأعمال الكاملة*، مجلد 10، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1974، ص 84.
- 6 عبد القادر زيدان: *قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعربي*، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1986، ص 40.
- 7 المرجع نفسه، ص 40.
- 8 طه حسين: *الأعمال الكاملة*، ص 79.
- 9 أحمد أمين: ظهر الإسلام، ص 115.
- 10 أبو العلاء المعربي: *سقوط الزند*، تتحـ: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص 134.
- 11 أحمد أمين: ظهر الإسلام، ص 119.
- 12 أبو العلاء المعربي: *اللزوميات*، ج 1، ص 36.
- 13 أبو العلاء المعربي: *رسالة الصاھل والشاھج*، تتحـ: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص 202.
- 14 عبد القادر زيدان: *قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعربي*، ص 42.
- 15 جمال شحيد، *البنيوية التركيبية*، ص 64.

- 16- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، دار الفارابي، بيروت، 1982 ص.414.
- 17- شوقي ضيف: عصر الدول والإمارات، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص.70.
- 18- عبد القادر زيدان: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ص.55.
- 19- طه حسين: الأعمال الكاملة، ص.85.
- 20- طيب نيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، ص.225.
- 21- ابن النديم: الفهرست، طبعة لايسك، القاهرة، 1871، ص.344.
- 22- طيب نيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، ص.300.
- 23- عبد القادر زيدان: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ص.264.
- 24- القرآن الكريم: سورة الشورى، الآية: 11.
- 25- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ط.5، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص.138.
- 26- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، ج.3، ط.13، دار النهضة المصرية، القاهرة، 1991، ص.335.
- 27- عبد القادر زيدان: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ص.223.
- 28- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، ص.223.
- 29- إميل توما: الحركات الاجتماعية في الإسلام، ط.2، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص.96.
- 30- أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج.3، دار التأليف والترجمة، القاهرة، 1936، ص.196.
- 31- عبد القادر زيدان: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ص.61.
- 32- المرجع نفسه، ص.61.
- 33- مجموعة من المؤلفين: الماركسية والتراث العربي الإسلامي، دار الحادثة، بيروت، 1980، ص.113.
- 34- الشهريستاني: المل والنحل، ج.1، تحرير: عبد العزيز الوكيل، مؤسسة الطليبي، القاهرة، (د.ت)، ص.132.
- 35- عبد القادر زيدان: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ص.66.
- 36- المرجع نفسه، ص.67.
- 37- مجموعة من المؤلفين: الماركسية والتراث العربي الإسلامي، ص.129.
- 38- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، ص.230.

- 39- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، ص389.
- 40- المرجع نفسه، ص390.
- 41- أبو حيان التوحيدى: الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العصرية، بيروت، 1953، ص3.
- 42- المرجع نفسه، ص 7.
- 43- المرجع نفسه، ص 7.
- 44- حسين مروة: التزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، ج2، ط3، دار الفارابي، بيروت، 1980، ص 448.
- 45- يسرى محمد سلامه: النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء المعري، ص129.
- 46- أحمد أمين: ظهر الإسلام، ص177.
- 47- محمد عماره: فجر اليقظة القومية، ط3، دار الوحدة، بيروت، 1981، ص133.
- 48- حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والثقافي والاجتماعي، ص362.
- 49- المرجع نفسه، ص 363.
- 50- أحمد أمين: ظهر الإسلام، ص185.
- 51- ابن خلكان: وفيات الأعيان في أبناء أبناء الزمان، (عن تعريف القدماء)، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2003، ص 181.
- 52- طه حسين: الأعمال الكاملة، ص94.
- 53- عبد القادر زيدان: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ص49.
- 54- المرجع نفسه، ص53.
- 55- المرجع نفسه، ص54.

سؤال السارد في روايات إبراهيم سعدي

أ. د. سامية داودي

جامعة مولود معمرى، تيزى - زو

يقتضي فعل السرد حضور السارد ولكن الساردين يختلفون في درجات الحضور وأشكاله، فمنهم من يكون حضوره في ملفوظه علينا صريحاً فيتدخل باستمرار مفسراً أو مقوّماً متأملاً، ومنهم من يؤثر التّخيّف والتّنّكر كأنّ ينزل غالباً عن الكلام للشخصيات مكتفياً في الظاهر بمجرد التنسيق بين وبعد الضمير من العلامات الدالة على حضور السارد في النص، فالخطاب السردي ككل يتضمّن دوماً علامات تحيل على الذّات المتأففة.

الأصل في تاريخ السرد العربي (وال العالمي) أن يستأثر بالسرد سارد عليه بكل شيء، يعرف ما وقع سوف يقع، يدرك ما يدور بذهن الشخص، ويعرف عن دواخلهم أكثر مما يعلمون. والضمير الأكثر استثاراً بالسرد هو "الهو" أو "الهي"، بمعنى " الآخر يسرد الآخر"¹، ويليهما الأنـ ثمـ الأنتـ أوـ الأنتـ*.

والسارد كما يعرّفه كايزر هو أداة البث التي يبدعها المؤلّف ويفوض لها أداء عملية السرد². ويقول تودوروف إنَّ السارد "هو الذّات الفاعلة لهذا التّلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب. هذا السارد هو الذي يرتّب عمليات الوصف [...] وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي".³

وعلى الرّغم من توفر كل هذه المعلومات عن السارد فإنّها غير كافية للإمساك بطريقه بشكل دقيق، فهو على ضوء نماذج عديدة، يتلوّن كالحرباء، فحياناً يتلبّس صورة المؤلّف ومرّات عديدة لا يتعيّن إلا في شتّى من الأقفعـة.

السارد في سرد الغائب الذي يسم الرواية الكلاسيكية على وجه الخصوص دون أن يتوقف عندها، كلي المعرفة، يملك مفاتيح العالم السردي، ويقف وراء الأحداث والشخصيات ويوجهها من بعيد نحو مصائرها، وقد بتنازل السارد عن سلطته ويفسح للشخصيات فرصة الوجود المستقل ويعطيهم إمكانية الكشف عن ذواتهم، فيتحى جانبًا ليترك للشخصية حرية الحركة والتعبير عن نفسها بنفسها مستعملة ضمير المتكلم.

درس الباحثون السارد باعتباره صوتا له وظائف مختلفة وباعتباره عنصراً متميزا له علاقة بالزمن والمكان والشخصيات والأحداث^{*}، وقد ميزوا بين ثلاث حالات للرواية تتولد منها ثلاثة أنماط من الساردين: فيكون سرد مهيمن في حالة الالتموضع أي حين يكون السارد موجودا في كل مكان وزمان مع الشخصيات ومن داخلها ومن خارجها ويعلم ماضيها وحاضرها بل وما ينتظراها من أقدار، ويكون السرد ذاتيا إذا التزم السارد رؤية شخصية ما فيرى من خلالها عالم الآخرين فلا تطفو المعلومة إلا من زاوية محدودة توأزيا مع محدودية نظر الشخصية ووفق أهوائها وميلها ورغباتها، كما يكون السرد موضوعيا ووصفيا حين لا يدرك السارد عن الشخصيات إلا ما يعاينه من الخارج فلا يرى إلا سلوكيات ومظاهر وبالتالي يكون علمه أقل من علم الشخصيات فنكون إزاء سارد فارئ ومسؤول ومحلل وتعمد الحكاية إلى الوصف الخارجي للواقع. وبهذا تظهر أهمية السارد والوضعيات التي يتخذها وما يترتب عنها من نتائج هامة على مسار السرد.

1. الرهان على السارد العليم: إن النصوص - كما نلاحظ - تتوزع بين الضميرين، يشتغل السارد خارج حكائي بضمير الغائب في: المرفوضون والنخر وبحثا عن آمال الغربيني وصمت الفراغ، وتبرز صورة السارد داخل حكائي بضمير المتكلم في روایتي فتاوى زمن الموت وبوح الرجل القادم من الظلم كما سيوضحه الجدول الآتي:

الشخصية المحورية	الضمير التحوي	السارد	الرواية
أحمد	الغائب المفرد "هو"	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	المرفوضون (1981)
موهوب وباءة: (تظهر من أول الحكاية إلى آخرها)	الغائب المفرد "هو"	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	النخر (1990)
منصور نعمان	المتكلم المفرد "أنا"	السارد داخل حكائي (السارد = الشخصية المحورية)	فتاوي زمن الموت (1999)
المهدي المغراني ووناس خضراوي	الغائب المفرد "هو"	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	بحثا عن آمال الغربيين (2004)
عبد الحميد بوط	الغائب المفرد "هو"	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	صوت الفراغ (2006)

إذ ينهض ضمير الغائب بصوغ محكيات أربعة نصوص، وضمير المتكلّم بصوغ مثيلاتها في نصين آخرين.

يوجد السارد في "المرفوضون" خارج فضاء القصّة ويسقط بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف:
- **ينقل المعنى:**

"وَقَبْلَ أَنْ يَدْفَعْ إِلَى الْأَمَامِ بَابَهُ الرَّجَاجِيِّ السَّمِيكِ انتابَهُ ذَلِكُ الْقُلْقُ الَّذِي صَارَ يَعْتَرِيهِ بِانتِظَامِ مَنْذُ أَنْ دَخَلَ إِلَى مَقْعِدِهِ رَفْضُ خَادِمِهِ أَنْ يَنَاوِلَهُ مَا طَلَبَهُ"⁴.

"بَادَرَ بِالْحَدِيثِ إِلَى الْبَائِعَةِ الشَّقَرَاءِ بَعْدَ شَرائِهِ مَلْفَعاً وَلَمْ تَجِهِ"⁵.

- وينقل المخفي:

"وفجأة انتابه حزن عميق. أدرك سببه بعد برهة من الوقت حينما تذكر الرسالة التي تلقاها منذ حوالي ثمانى سنوات"⁶.

"فَكُّرْ وَهُوَ يِلْفُ الْمَلْعُونَ حَوْلَ رَقْبَتِهِ بِأَنَّ امْتِنَاعَهَا عَنْ مَكَالِمَتِهِ يَعْزِيْ بِلَا رِيبٍ إِلَى كُونِهِ عَامِلاً عَرَبِيًّا وَسُخْطًا فِي قَرَارَاتِهِ عَلَيْهَا وَعَلَى نَفْسِهِ".⁷
"مِنْ عَادِتِهِ أَنْ يَذْكُرَ كُلَّمَا مَرَّ مِنْ هَذَا الشَّارِعَ، بِأَنَّ صَدِيقًا لَهُ، جَزَائِيرِيَا مُتَّلِّهِ [...] قَدْ سَقَطَ أَثْنَاءِ الْعَمَلِ مِنَ الطَّابِقِ الْثَالِثِ عَشَرَ وَمَاتَ".⁸

- يعرف النوايا:

"قد نوى مراراً أن يطلب منها التخفيف من صوتها ولكن لحسن حظه لم يفعل".⁹

- ويعرف الماضي:

- سقوط أخت أحمد وصراخ والده في وجهه¹⁰.

- وفاه والده بعد مرور يومين من تلك الحادثة¹¹.

- زواج أبيه من امرأة ثانية بعد مرض أمّه، وبعد موت الأب تركتهم والتحق هو وأخته وأمهما بعمره¹².

- ويجيب عن تساؤلاتنا:

"وقد يتساءل المرء كيف أنّ صاحب تلك المكتبة الكبيرة قد قبل أحمد للعمل عنده ولا بدّ إذن من الإشارة إلى أنّ هذا الجزائري كان يحمل وجهاً لا يتبيّن من الوهلة الأولى للبلد الذي ينتمي إليه".¹³ السارد هنا صريح نسمع صوته مباشرة.

- ويصف بحياد تام:

"بعد حوالي ربع ساعة صارت زجاجة البيرة فارغة وكانت الأمطار قد توقفت عن السقوط وخرج قصد المغازة العامة التي كان قد عدل عن الدخول إليها من قبل [...] بمجرد أن جذب إليه أحد أبواب المحل المصنوع من الزجاج السميك وخرج، صفعه برد قارس وأخذ يرتعد، اجتاز ساحة كلبيار بخطى حثيثة".¹⁴

- ويعلّق بنيرة عتاب:

"إنه لا يجد في مجادلة الدفاع عن نفسه سوى ذلك المبرر القديم غير المقنع، لقد بلغته الرسالة متأخرة وعملية الدفن تكون قد تمت بلا ريب".¹⁵

يبرر أحمد تصرفه السيئ (عدم حضور دفن ابنه الوحيد البالغ من العمر عامين) بوصول الرسالة متأخرة.

فالكاتب ينويّ أسلوبه السرديّة في رواية "المروفوضون" فيتّخذ لعملية التبئير النصيّة تارة زاوية رؤية من الخارج حيث معرفة السارد أكبر من معرفة الشخصية، وتارة أخرى يتّخذ زاوية رؤية مع حيث معرفة السارد على قدر معرفة الشخصية الحكائيّة.

وفي رواية "النَّفَر"، يأخذ بزمام السرد سارد موجود في كل مكان ومع كل الشخصيات:

- يعلم أحاسيسها:

"الحق أنّ رغبته [موهوب] في الطعام معدومة هذا المساء".¹⁶
قال في نفسه بأنه ربما تركها [الصور] في مكانها على الجدران رغم غرابتها وقلة جمالها لأنها من مخلفات إخوته".¹⁷

"ما يحسّ نفسه [موهوب] مدفوعا نحوه [زوج أخته زليخة] بقوّة لا سبييل إلى إيقافها".¹⁸

"ترى هل يستطيع أن يظهر دمها فيأتي بالدليل القاطع على فحولته".¹⁹

- يعلم أسرارها:

"لم يذق طعم اللذة الجنسيّة مع امرأة طوال السنين الماضية مع حياته الفاحلة الخالية من الحب".²⁰

"اغتصبت [بایة] مثّلها مثل أم علجمية على يد الفرنسيين".²¹

- يعلم أحلامها المروعة:

"مخلوق ذو قرنين يطاردها [علجمية] فترمي بنفسها داخل هوة مظلمة وينقذها مخلوق بديع".²²

- يعلم نواياها:

"أخرج من جيب سترته [دحمان] الخجر، كان قد انتوى أن يذبح به وحيدة وعريسها أثناء حفلة زواجهما"²³.

- يعلم شعورها بالذنب:

"والحق أن الحال بوعالم، وقد بدأ ينقدم في السّن، بات يشعر بالذنب على سلوكه الطائش مع علجية يوم غرّه الشيطان فمّا يده محاولا تحسّس جمالها الفتّاك"²⁴.

هكذا يفسّر السارد سلوك بوعالم بعد عودة علجية (ابنة زوجته) إلى بيته حيث اكتفى بقول: "أن الله سوف يفرج الكرب، ومن يفعل خيرا، يجني مثله ضعفين"²⁵ بينما ارتفع صوت زوجته الثانية: "عد بهذه المغبونة إلى بيتها في أسرع وقت... افتح عينيك... الناس يضحكون علينا... افتح أذنيك فتسمع ما يقولون... شخت أيّها الرجل وذهب عقلك فأصبحت لا تعرف أين الليل وأين النهار"²⁶. وقد تجنب بنية السرد - أحياناً - لتفويض سلطة السارد العليم، فيتحول إلى مجرد ناقل للأحداث يبقى مسافة ما بينه وما بين ما يروي أي يروي من الخارج فيصف ما يراه فقط:

"عاد موهوب في نفس اليوم، فأغلق على نفسه بباب غرفته بعيداً عن صحب أبناء أخيه دحمان"²⁷.

"في الصّباح قصد غرفة باية فوجدها مرتبة ترتيباً تماماً [...] فتح درج الخزانة العتيقة مخرجاً منه خنجرًا قاطعاً قد احتفظ به [...] لاستعماله عند الحاجة. وضع السكين في جيده وترك غرفة باية أغلق على نفسه بباب غرفته، خلع ملابسه وضع الخنجر في محفظته بين كتبه"²⁸.

يؤثّر السارد في هذه المواطن، وأشباهها كثيرة الخفاء والظهور، بمظهر الحباد، وهذا التوظيف للسارد كليّ المعرفة حيناً وتقويض سلطته حيناً آخر، إنّما يأتي ليجعل بنية الشّكل تقول إنَّ السارد لا يمتلك الحقيقة المطلقة.

و عموماً تتعدد الأصوات في رواية "النَّخْر" وتضفي دينامية خاصة على السَّرْدُ^{*} وتتأيّد به عن هيمنة السارد الأحادي و تثريه بوجهات نظر مختلفة لكنها لا تتحقّق التّنوع الكافي في النِّبرات واللَّهجات الاجتماعية والمهنية التي تبرز التباین بين منطوق شخصية وأخرى.

إنَّ الصوت السردي في روايتي "المروضون" و"النَّخْر" هو أبداً الناظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء، من بداية الروايتين إلى نهاياتهما، ونجد حضوره قوياً يوجّه دفّة السرد ويصف وينقل خطاب الشخصيات (في النَّخْر خاصة) وهو إلى جانب ذلك يستأثر بالسرد والمعرفة، إنه يروي من منظوره الخاص لأنَّه سيد العالم السردي الذي يملك أسراره بكثير من الثقة والاطمئنان. وهذا الحضور القوي للسارد عمل على تقليص دور المروي له ليصبح موجّهاً إلى المقاصد التي يذكر، والحوارات التي يوظّف لاستكمال ما اضطاع السرد به وتعزيذه، فهي تكميلية لا تضييف شيئاً ذا بال عن عمق الشخصية أو فكرها.

حظي موضوع السارد بدراسات كثيرة منذ هنري جيمس ونورمان فريدمان إلى وain بوث وتودوروف وجنيت. ولم يكن الباحثون العرب بمنأى عن فحص تجليات السارد في التخييل، وقد تناولت يمنى العيد أنماط السارد في القصَّ العربي المعاصر وحدّتها في ثلاثة: النَّمط الأوّل يتميّز بهيمنة موقع السارد البطل الذي يحكم في بنية القصَّ، إنَّ أصوات الشخصيات على تنوعها واختلافها، وعلى الرغم من حوارها وصراعها، إلا أنَّها تظل محكومة بموقع هذا السارد البطل، وبالموقع المهيمن ينمو القصَّ وبه يصل السياق إلى غايته²⁹. أمّا النَّمط الثاني فهو يتميّز بالخروج عن مفهوم البطل السارد الذي يروي من واقع واحد مهيمن إلى قصَّ يصدر عن ساردين بطيئين لهما موقعان متصارعان، وبالصراع القائم بينهما ينمو فعل القصَّ³⁰. وأما النَّمط الثالث فهو نمط معاصر ينزع لكسر حصانة البطل ومن خلفه طبعاً السارد لتقويض حالة تقوّفة المطلّق، وفي هذا النَّمط يتوصّل السرد تقنيات

تستهدف قتل البطل وإسقاط الموقع، لأن الكاتب/السارد يحاول احتلال موقع بلا هوية، فيترك النّطق للشّخصيات فلا بطل يتفرد ولا بطل يستأثر بعملية القصّ³¹. وتعدّ الموضع - تضييف الباحثة - وأحياناً اللاموقع ممارسة فنية "ليس معناها سوى ممارسة لديمقراطية التعبير"³²، وفي غياب هذا الفنّ يلغى كلام الآخر/ الشخصيات وبالتالي تتحول إلى شخص واحد قريب من السارد أو من الكاتب.

يهيمن السرد بضمير الغائب في نصي "بحثاً عن آمال الغربيني" و"صمت الفراغ"، لنرى عن كثب السارد وهو يقوم بعمله في النصين، ولنأخذ بداية النص الأول:

"ظلّ الغريب واقفاً بضع لحظات غير بعيد عن مدخل الفندق قبل أن يتحول نحو اليمين باتجاه مصلحة الاستقبال. لحظتها لم يعد بوسع المهدي أن يراه أو سماع صوته، رغم الصمت السائد، كالعادة في المكان، مدّة من الوقت مضت دون أن يعاود الظهور أمامه، مما جعله يستنتاج أن الغريب جاء للإقامة في النزل. رغم الملل الذي يحسّ به المرء في هذه المدينة الرّتيبة، الحارّة، البعيدة عن العالم، لم يكن المهدي فضولياً بطبعه، مع ذلك لم يفتّأ يفكّر في الرجل. عثا حاول أن يتذكّر أين يكون قد رأه أو فهم سبب الفضول الذي أثاره فضوله في نفسه، بالرّغم، من ناحية، لم يمنّه لحظة دخوله إلى الفندق غير لفترة عابرة، لا شيء ميّزها عن تلك النّظره الحزينة والقلقة بعض الشيء التي ألقاها على المكان عامة".³³

يبتّح لنا هذا المقطع أن نعرف أنّ السارد يتعين بضمير الغائب، والواقع أنّ قراءة الرواية برمّتها تكشف لنا عن سيادة نمط ذي سارد غائب عن القصة، وماذا نجد أيضاً؟

يبّرز السارد المتكلّم^{*} كشخصية غير مشاركة في الحدث، ويقدم للقارئ الشخصيتين المحوريتين وهما الغريب أو وناس خضراوي (أستاذ جامعي قصد الجنوب للبحث عن طالبته السابقة آمال الغربيني)، والمهدى المغراني (صحفي

قصد الجنوب بدوره للحفاظ على حقه في الحياة). ثم يضعنا السارد مباشرة أمام المكان الذي تجري فيه الوقائع في الرواية من أفقها إلى يائها "في هذه المدينة، الريّتيبة، الحارة، البعيدة عن العالم"، وستتقاسم هذه العناصر الأربع، السارد وناس خضراوي والمهدى المغراني والجنوب الجزائري، الحضور بشكل متقاوت.

يرتبط السرد بسارد يروي بضمير الغائب سيد الضمائر الثلاثة، أكثرها تداولاً بين الرواية وأيسرها استقبلاً لدى المتلقى وهو سارد من خارج الحكاية حسب مصطلح حيرار جينيت (Narrateur extra diégétique)، أما عن علاقته بأحداث الحكاية فيبدو أنه يروي حكاية بل حكايات لم يشارك فيها، وهو يرويها بضمير الغائب المفرد المحيل على الشخصية/ الشخصيات المشاركة في الأحداث، فهو إذ جارينا جينيت في مصطلحاته سارد غير مشارك في الحكاية (Narrateur Hétéro diégétique).

يلجأ السارد في موضع كثيرة إلى استبطان أقوال وناس خضراوي وقراءة أفكاره وهواجسه: "شاعرا كما لو أنه شخص آخر يتكلّم نيابة عنه، لا يدري كيف تسرب إلى داخله واستولى على لسانه"³⁴. يترصد السارد إحدى الشخصيتين المحوريتين بنقل انعكاسات الأحداث على ذاتها: "لا يدري إن كان ندمه ناجما عمّا ألم به من يأس أو من جراء تلك الشجاعة السوداء التي عبرت وجه وناس خضراوي"³⁵ و"أخرج لفافة وراح يدخن، لم يتناول العشاء في تلك الليلة بسبب الإحساس بالقرف".³⁶

ويتخالل السرد رؤية سردية خارجية ترتبط بوظيفة السارد التقليدي الذي يقوم بتوجيه السرد وتأطيره ونقل أقوال الشخصيات وتقديم الفضاء والشخصوص والأحداث: "حين أحسن الغريب بأن الدوار زال عنه، قام من مكانه، عائدا إلى مصلحة الاستقبال حيث كان مفتاح غرفته وبطاقة هويته في انتظاره"³⁷، "ظل يمشي وهو يرنو هنا وهنالك، عسى نظر يقع عليها"³⁸، "الشيء الذي حدث له، حين راح يغادر المكان، هو الإحساس من جديد بما يشبه الفراغ وعدم الموت".³⁹

ويتوسل السرد بضمير المتكلّم عندما يتعلّق الأمر بداخل الشخصيات التي تخلج فيها المشاعر والأفكار المختلفة ونكون إزاء رؤية سردية داخلية: "لكن ينبغي أن أسترجع لياقتي البدنية"⁴⁰ وأريد أن أشرع في جولة إلى الصحراء".⁴¹

ويأخذ المهدي المغراني الكلمة من صفحة 127 إلى صفحة 130 ليستعيد أجمل يوم قضاه مع آمال الغبريني بعيداً عن المدينة، وسط الصحراء بمناسبة العيد السنوي للولي الصالح سidi بلال "كانت آمال واقفة بجانبي يومها، تتدلى آلتها الفوتوغرافية على صدرها، غارقة في مشاهدة فرقة من التوارق بلباسهم الأسود والأزرق، وبوجوههم الملثمة يؤدون رقصة قتالية [...] تتمايل بجسمها على إيقاع حركات الرجال، مرددة مثلم، لكن بخفوت اسم الله واسم الرسول [...] ابسمت لي قائلة: "هل أنت متعب يا المهدي فأومأ برأسك لا".⁴²

2. الرواية وأشكال الكتابة عن الذات: أصبحت الكتابة عن الذات (Ecriture de soi) في الغرب تتّسع يوماً بعد يوم وتتنوع الاعتراف بأدبيتها ووظيفتها في المجتمع، وتعرف بأسماء أخرى كثيرة ذكر منها: الأدب الشخصي (Formes biographiques) والأشكال السيرية (Littérature personnelle) والكتابة عن الأنما (Ecriture du moi).

يمكن للإنسان أن يعبر عن تجاربه الشخصية بأشكال مختلفة، وأي شكل يتبنّاه يحتم عليه إعادة تشخيص حياته وتشغيل ذاكرته بشكل مغاير^{*}، هناك السيرة الذاتية L'auto biographie والاعترافات Les confessions والرحلة أو محكي السفر Les mémoires والمذكرات Récit de voyage، والتخييل الذاتي، ومحكي الحياة L'auto fiction، واليوميات الخاصة Récit de vie، واليوميات الخاصة Le journal intime هي عبارة عن محكي شخصي ومتقطع وليس محكي استعادياً أي لا يتيح للكاتب (Le diariste) اتخاذ مسافة مع الأحداث المروية بل يثبت "الواقع قبل أن تفقد طراوتها"⁴³، ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت اليوميات شكلًا مألوفاً ولا سيما بين أوساط السياسيين والفنانين^{*}.

1.2. يوميات صحي مهدّد بالقتل: أول ما يمكن إدراجها كخصوصية بارزة في رواية "صمت الفراع" ترتبط بمكون الرؤية كونها لا تثبت على نمط واحد إذ

هي تأرجح بين الرؤية السردية الداخلية والرؤبة السردية الخارجية إلى حد التداخل ولا تكاد تستقر رؤية حتى تحتل رؤية أخرى موضعها.

" ساعتان كاملتان مرتا دون أن يجد أثرا لجريدة الصدق. لقد فتش عنها في مختلف أرجاء المدينة، لكن دون جدوى. الواقع أنه بات من المتعذر، منذ بضعة أيام العثور على أي صحيفة كانت. لقد صار الباعون يخافون على أنفسهم. ظل هكذا إلى ذلك الحين لا يدرى إن كان تحقيقه عن المدينة قد نشر كما أرسله أم عرض على الغربال منذ أن كتب موضوعا قدّم فيه قراءة شخصية للأحداث التي صارت تعصف بالبلاد، أصبحت كتاباته محل رقابة صارمة، فيما صار زملاؤه ينادونه توكما الشّيخ بوط"⁴⁴.

السارد في رواية "صمت الفراغ" غير ممثل في القصة يصور حياة صحفي متشرد لا يعرف طعم الراحة، يختبئ حينا ويتنكر حينا آخر، وعبد الحميد بوط هو واحد من بين مئات الصحفيين الجزائريين المهدّبين بالقتل في فترة التسعينات الدموية.*

وإذا حاولنا أن نحدّد أهم الأصوات السردية التي يشتعل عليها السرد في "صمت الفراغ" نعain حضور رؤية سردية مزدوجة يجتمع خلاها صوت السارد بضمير الغائب مع صوت الشخصية المحورية عبد الحميد بوط بضمير المتكلّم فينمو النّص بين هذين الصوتين السرديين إلى أن يسفر على نهايته.

ينسحب السارد مرّات عديدة ويترك الكلمة لصاحب هذه المعاناة من الآلام الصامتة وهذا الإحساس بالعزلة في مواجهة الموت: عبد الحميد بوط:

- "في الحقيقة يمكنني الشّك في الجميع، إلا في مرزوق"⁴⁵.

- "وأنا غارق في القندورة والبرنس، فيما رأسي قد احتفى تحت الشاش، أحسست كما لو أنني أغير جلدي".⁴⁶

- "لم أكن راغبا في إخبار أحد بما دفع بي إلى اتخاذ مظهر البدوي".⁴⁷

- "ماذَا أخْسَرْ لَوْ أَرْفَعَ السَّمَاعَةَ وَأَقُولَ لِجَوَهْرٍ: نَعَمْ جَوَهْرْ أَنْتَ عَلَى
حَقِّ... مِنْ الْجَنُونَ أَنْ أَبْقَى فِي هَذِهِ الْبَلَادِ".⁴⁸

- "لَا أَدْرِي كَيْفَ فَاتَّهُمَا أَنْ يَدْرِكَا بِأَنَّ أَفْضَلَ مَا يَمْكُنُهُمَا الْقِيَامُ بِهِ مِنْ
أَجْلِي هُوَ أَنْ لَا يَبْعَثَا شَيْئًا عَلَى الإِطْلَاقِ: لَا بِرْقِيَّةَ، لَا تَنْدِيدَ بِالْعَمَلِيَّةِ
وَلَا ارْتِيَاحَ لِنَجَاتِي وَلَا شَيْءَ آخَرْ".⁴⁹

- "كُلُّ إِنْسَانٍ أَجْلَهُ... رَبِّمَا... هَذَا الْيَوْمُ... أَيْضًا غَيْرَ مَقْدُرٍ...
أَنْ تَكُونَ فِيهِ نَهَايِيَّتِي".⁵⁰

وقد يتسلل السارد إلى عمق عبد الحميد بوط وينقل تساو لاته وأحزانه
وتصادماته:

- "وَهُوَ يَعُودُ عَلَى عَقْبِيهِ، يَدَاهُ لَا تَزَالُانِ غَاصِتَيْنِ فِي جَبَبِي سَرْوَالِهِ
الْفَارِغِ، تَسْأَلُ عَمَّا إِذَا كَانَ صَاحِبُ قَصَاصَةَ الْوَرْقِ وَاحِدًا مِنْ
سَكَانِ الْحَيِّ أَوْ جَارًا مِنْ جِيرَانِهِ".⁵¹

- "وَفَكَرَ فِي قَرَارَةِ نَفْسِهِ: نَعَمْ هَذَا مَا أَحْسَنَ بِهِ وَلَا رِيبَ لِحَظَتِهَا. هَذِهِ
الْفَطَاعَةُ لَا يَشْعُرُ بِهَا سُوَى مِنْ جَرِبَهَا".⁵²

- "وَقَالَ فِي قَرَارَةِ نَفْسِهِ: "لَمْ يَحْدُثْ لِي أَنْ سَمِعْتُ بِأَنْ خَطُوبَةَ
اسْتَمِرَتْ كُلُّ هَذِهِ الْمَدَةِ الطَّوِيلَةِ".⁵³

يشغل كلام عبد الحميد بوط مساحة كبيرة من المتن ويرد بأشكال مختلفة:
حوار - مونولوج - يوميات.

يتبني السرد في "صمت الفراغ" على أسلوب اليوميات، واليوميات شكل من
أشكال الكتابة عن الذّات يسجل فيها صاحبها كل ما يراه مهمّاً من أحداث وموافق
 ولوحات، يكتب عواطفه وأفكاره، يكتب فرحته وغضبه، يكتب انكساراته
 ونجاحاته، يكتب خصوصياته وأسراره، وأحياناً يكتب ما يخشى قوله، فالإنسان
 يهرب إلى دفتره ويكتب كلما طغت "زبد بحور العاصمة وهاجت الأمواج" ليلاً
 عن كاهله أثقال الدنيا كلها. وتعدّ اليوميات وثيقة أو وثائق تسجيلية وتاريخية مهمّة
 لرصد حركات مرحلة زمنية معينة، كما تكشف اليوميات والمذكرات عن الجانب
 الخفيّ في الإنسان ويعود ذلك إلى حالة الصدق المفترضة مع النفس عند كتابة

الحدث، وتلك الشفافية عند تسجيل الموقف، فالمذكريات واليوميات كلها سجلت واعتراف وتاريخ، لذلك يمكن إدراجهما مثلاً ضمن أدب الاعتراف لأنّهما ترصدان تفاعلاً أحاسيس صاحبها وانفعالاته مع الواقع.

ترتبط اليوميات التي تتخلّل رواية "صمت الفراغ" بشخصية حكائية مقهورة اسمها عبد الحميد بوط.

يحاول الكاتب أن يكسر حصانة السارد أو لنقل إنّه يفكّر مركزيته، فليس هناك سارد يحتكر سلطة الكلام أو يمتلك القدرة على معرفة كل شيء، يخترق كل الحجب وينفذ إلى كل الأعماق ويتواجد في كل الأماكن، بل هناك شخصيتان سارستان تشغّل كل واحدة منها حيزاً من المساحة الكلامية للرواية.

يستخدم السرد التقنيات التي تستهدف كسر التصور الواحد للحقيقة مثل تداخل الضمائر (الضمير الأول / الآنا والضمير الثالث / الهو) فيتناول السارد بضمير الغائب وعبد الحميد بضمير المتكلّم في تقديم المادة الحكائية، كما تتخلّل اليوميات والحوارات والمونولوجات والكتابات الصحفية الرواية لتصف الواقع البائس والمتمثّل في غياب الحرّيات والقمع والمطاردة والقتل.

- **المونولوج:** يرتبط المونولوج بطريقة تقديم النفس نفسها مما يحتم على الكاتب مواجهة مشكلة وهي "مشكلة معرفة الذات": هل يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه وفي الوقت ذاته أن ينقل إلى الغير هذه المعرفة⁵⁴، فالبطل يستخدم تقنية المونولوج "لكشف خبايا قلبه والتحدّث عنها صراحة دون مواربة أو تغطية [...] فهو يقذف ما يعتاج في داخله من أفكار ومشاعر ويعرضها بصدق تام وحرّية كاملة، كاشفاً كل البواعث والخواطر والمحفّزات التي تكمن وراءها".⁵⁵

إن تتبع المونولوج في "صمت الفراغ" يأتي في شكل دفقات من الاعترافات التي يحاول عبد الحميد بوط الصافي المطارد أن يعرضها كلّها في مواضع مختلفة من الرواية. ولقد سعى المونولوج إلى نقل حرارة التجربة في صياغة فنية تعتمد تصوير الصراع الداخلي مع الذات:

- "من الجنون أن أبقى في هذه البلاد حيث قد أذبح بين الحين والآخر. سوف أتحقق بك في وطني لا أحد يرغب في قتلي مجاناً بين

ظهريّة، وطن أستطيع أن أمشي فيه من غير أن أضطر إلى التكّر".⁵⁶

ينطلق عبد الحميد بوط من الذات ويعود إليها مباشرة، يتسائل ولا حاجة به إلى الجواب:

- "ليس بوعي أن أعرف من سوف يطلق النار أو سيطعني بخنجر أو يذبحني، هذا ما جعل أهل عين لبكا يبدون لي كقتلي المحتملين".⁵⁷

- "لماذا لم أتحقق بها في كندا حيث لا يسعى أحد ورأي لقتلي وحيث لن أقضى وقتى في الهروب من الموت ... وبذلك أكف عن حياة الجرذان التي اندررت إليها".⁵⁸

المونولوج هو تعبير الذاتي المرتبط بطبيعة البوح الوجданى تعرض فيه الشخصية هومها وأمانها وتصوراتها عن الناس والحياة. تحتوي صفحة 96 على أربع فقرات، ثلث منها بضمير المتكلم:

الفقرة الثانية: يحدّث فيها عبد الحميد نفسه عن شهرزاد (خطبته السابقة) وحسن خندق: "لا أدرى كيف فاتهما أن يدركا أن أفضل ما يمكنهما القيام به من أجلي هو أن لا يبعثنا لي شيئا على الإطلاق". يساعد المونولوج على كشف الصوت لنفسه وبناء وجهة نظر.

الفقرة الثالثة: يحدّثنا عن زيارة مرزوق والعم إسماعيل له في المستشفى "أول زيارة حظيت بها قام بها مرزوق مصحوبا بالعم إسماعيل".

الفقرة الرابعة: يحدّثنا عن موت الرجل الذي يقاسمه الحجرة في المستشفى "سرير الرجل الذي كان يقاسمني الحجرة أصبح فارغا. مات".

وتتكرّر الظاهرة في صفحة 65 و66 و68 وكأن السرّد كلّه مبني على ضمير المتكلم "أنا" الذي يسبغ على السرّد حميمية باللغة نلمسها منذ الصفحة الأولى. ولأن المونولوج أصدق بمعاناة الفرد وسرير أغوار النفس من الحوار الخارجي، فإن هذه الرواية غالبا ما ترتكز إلى المونولوج في الكشف عن أعمق الشخصية والغوص في أدق تفاصيل حياتها وهمومها.

الحوار: الحوار عنصر تكيني مهم في بناء الرواية، يجسد رؤية للكون وإحساسا بالحياة^{*}، إنه أداة وغاية في الوقت نفسه؛ أداة تستعمل للتعبير عن الذات وعن الوعي الاجتماعي، وغاية تسمح بمعرفة حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية⁵⁹ لأنّه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات**. إنّ تعديدية المواقف الإيديولوجية المتعادلة النفوذ والمختلفة الاتجاه ستكون هي المولدة للحوار، ثم إنّ الحوار يمثل رؤية متقدّدة تذيب سطوة التوجّه القيمي الأحادي.

إنّ الحاجة إلى الحوار أساسية في رواية الأصوات لأنّه يؤكّد استقلالية الصوت ويبيرز البعد الفكري لردّ الفعل، ويعبر عن انفعال الصوت وعدم استقراره وتجدد أحاسيسه. ففي أحاديث الناس تتجلى سماتهم وطبعاتهم وأفكارهم وجزء من نوياهم. يقوم السارد في "صمت الفراغ" بنقل كلام المتحاورين متقدّدا بحرفيته النحوية وصيغته الزّمنية على نحو:

- إنّك غير مكترت بالخطر، عبد الحميد، غير مكترت على الإطلاق! نحن

معشر

النساء نحسّ بأشياء تعجزون عنها أنتم الرجال.

- مع ذلك لا تدرkin لأنّي أكره أن تقلي على إلى هذا الحدّ.

- بل حتّى هذا لا يخفى عنّي.

- أوّاه، جوهر، لم تتغييري! لازلت تعتبريني طفلاً صغيراً! لن أنسى فضلك. لكن يجدر بك أن تقرّغي للأطفال الذين خرجوا من رحمك، أنا أصبحت اليوم رجلاً⁶⁰.

يختفي السارد ويعطي فرصة للتعديدية الصوتية التي تُحدث الجدل والقلق، ومن ثمّ يستمرّ الحوار ليكشف شيئاً فشيئاً عن شخصيتين مختلفتين في قراءتهما الواقع بحكم تجربتهما ووعيهما، فجوهر تخاف على أخيها وتنفهمه بأنه قدري في حين أنه صحي لا يزال "الثائر ينبع في داخله، لا يرضي السفر..."

- يخلي إليّ، عبد الحميد، إنّك لازلت طفلاً! لم أحسن تربيتك في الواقع. إذا أردت أن يذبحوك فليكن لك ذلك في الأخير.

- أنت التي تذبحيني جوهر. أنت...

- أنا التي أذبحك! رائعة هذه!

- اسمعي، جوهر: كفي عن تعذيب نفسك، واذهي هانئة البال إلى شؤونك.

- كيف تريدين أن أذهب إلى شؤوني هانئة البال وأنت تتنظر من يفضل بقطع عنقك؟

- هؤلاء لا ينتظرون الإذن من أحد إن كنت تبحثين عن الحقيقة⁶¹.

يكشف السارد عن لحظة تأرّم من خلال إيضاح نقطة تصادم وعيين لشخصين مختلفين جنساً وتجربة ووعياً هما المرأة ذات الثقافة المتسالمة والرجل ذو الثقافة المقاومة.

يلعب الحوار هنا دور الشخص للاختلاف بين وعي السلام (أو الإسلام) ووعي الثورة لدى الشخصيتين من خلال تبادلها الكلام، والبرز لفكرة عدم انطفاء روح المقاومة على الرغم من أنَّ الحوار العام يفضي إلى زلزال داخلي يهز عبد الحميد بوطن العمق... وانكسار... وخيبة...

لغة المحاورين مستمدَّة – كما نلاحظ – من صميم الحياة، بعيدة عن التكأف في الصياغة والتركيب، تحاول جاهدة أن تجسِّد الوعي باللحظة الحالية وأن تصور لقطة من حركة الحياة.

ونجد في هذا الحوار أنَّ المتكلَّم يتكلَّم مباشرة إلى متنق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل السارد، وهو ما يسمى بالحوار المباشر، "وهو الذي تتراوَب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي مباشرة"⁶². وأصل الحوار أنه "تمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقى".⁶³

نجد نوعين رئيسيين من الشكل الكتابي للحوار المباشر، فالنوع الأول ظاهر تُستخدم فيه صيغة فعلية في التَّدليل الوصفي للمتحدث، وتتمثل أساساً في الأفعال: قال وقلت وأجاب وسأل وهمس وصرخ ونادي... أما النوع الثاني فيكون

مضمراً يتم فيه إخفاء كل إشارة إلى اسم المتكلم. ففي "صوت الفراغ" يرد هذا الحوار وفق تلك الصياغة:

- أنا لا شيء الآن الحاج، لست غير إنسان بلا عمل، وبلا أهل ولا دار⁶⁴.

ويلقى الحوار المباشر مع المونولوج في نقطة الكشف عن وضع الشخصية العام وأزمنتها الحادة التي تتطلق منها الرواية كلّها.

- **اليوميات:** ترتبط يوميات عبد الحميد بوط بمقاؤمته للموت:

الحدث	المقطع	الصفحة
بداية رحلة الاختفاء عن الأنظار (حياة الجرذان: ص 68)	"أنا في اليوم العاشر من بقائي على قيد الحياة منذ أن وصلني الحكم علي بـ... أول يوم أقضيه في فندق إجراء أمني من جنبي. فندق حقير وغرفة بائسة ملوثة..."	35
بداية تجربة التكّر	"اليوم هو اليوم السابع عشر من بقائي على قيد الحياة منذ بداية قضتي، لقد صرت إذن أعد الأيام، كل يوم ألقى فيه حيّا يبدو لي نصراً أحقه. البارحة اشتريت برسانا وقنورة وشاشا من السوق، البرنس لم يكن جديداً في الواقع. قررت إذن التكّر في زي رجل من البدو الأثرياء. أنا الآن داخل غرفة تشبه زنزانته سجن ليس فيها حتى الكهرباء"	39
قتل صديقه الصحفي حمو	"اليوم قتل حمو. على الساعة السابعة صباحاً. فتحت التلفزيون على الثامنة مساء فأعلن على الإغتيال. في الشاشة رأيت دمه يغطي بعض جوانب الطريق [...] لا أحد إلا أنا وسط الظلم والصمت"	43
قتل صونية جارتة وصديقتها	"اليوم حضرت جنازة (ص) عدد المشيعين كان قليلاً. لا أحد من عائلتها شارك في التشيع. من الحي حضر عمي إسماعيل التاجر ذو الأصل التركي ومرزوق	91

	الرجل الذي صار يأكل عصافيره. لا أحد غيرهما جاء. اليوم فقط أدركت إلى أي مدى كانت (ص) موضع مقت في المدينة. إلى أوربا كانت تتهيأ للرحيل لكن وجهتها تحولت في نهاية المطاف صوب العالم الآخر..."	
تنفيذ حكم الإعدام عليه	"في ذهنه راح في الأخير يكتب... من سيذكرنا؟ من سيذكر حمو والمهدى، حتى ما كتبناه لن يترك أثرا دالا على مرورنا بهذه البسيطة. مثلاً تبأت يمينة منذ البداية، لم أصر أنا شاعرا ولا حمو قصاصاً لم نصر شيئاً على الإطلاق..."	138

يكتب عبد الحميد بوط في ذهنه يوما آخر من حياته وهو مشدود إلى شجرة المذبحين... إلى أن تطوير قيده الحديدي بفعل الطلاقات النارية ونفذ السكين إلى عنقه⁶⁵. عمل أسلوب اليوميات على تحطيم الرواية من خلف وإضافة شيء لافت للنظر في بنية السرد تقاسمت شخصيتان أداء السرد بالتناوب دون أن يهيمن طرف، فراوح السرد بين ضمير الغائب "هو" وضمير المتكلم "أنا". ينمو الخطاب في رواية "صمت الفراغ" إذن من دون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي، لذا كانت حرية الشخصية المحورية في التعبير عن نفسها كبيرة وكان اعتمادها على صوت السارد محدوداً جداً.

3. السارد البطل: هو سارد داخل حكائي يستعمل ضمير المتكلم فهو يستأنثر البروز على حساب باقي الشخصيات متذمراً من نفسه بؤرة لخطابه. إن سرد المتكلم يوهم بواقعية التجربة وحقيقة الشخصيات، والسا رد لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها، وهذه الصيغة تتبيح للشخصية إمكانية البوح الذاتي في استحضار ماضيها وعلاقتها بالحاضر وما يرافق ذلك من تداعيات وذكريات وتعليقات تستوقف القارئ وتحفّزه على التأمل.

"إن" الحكاية بضمير المتكلم [...] هي ثمرة اختيار جمالي واع، وليس علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة الذاتية⁶⁶، غير أن السرد بضمير المتكلم له ميزة فنية ذات صلة مباشرة باستجابة القارئ، فإحساس القارئ بالطبع

الذّاتي للحكى يذكّي رغبته في الاستطلاع والمعرفة ويعمق فضوله في اتجاه أن يعرف أكثر.

1.3. الانتقال من ضمير المتكلّم المفرد إلى المتكلّم الجمع (من أنا إلى النّحن): السّارد في "فتاوی زمن الموت" هو بطل حكيه (*Auto diégétique*)^{*} السّارد والشخصية التي تروي الأحداث من وجهة نظرها والمروي عليه هم شخصية واحدة اسمها موح. وتصوّر رواية "فتاوی زمن الموت" هول اليومي في فترة التّسعينات. يعيش موح وصديقه مسعود وعنتر في عالم مسكون بسوء التّفاهم والعنف، والقمع يبدأ ولا ينتهي.

يسهل السّارد موح حكي القصّة هكذا:

"كنت بصحبة زربوط حيث رأيت عمار، بائع الخردة، يتشارج مع حسين الميكانيكي البالغ من العمر الخمس وعشرين سنة. يومذاك سمعت حسين يرغى ويزيد لأول مرة"⁶⁷.

"كنت" و"رأيت" و"سمعت" هي أفعال ماضية تعود على المتكلّم موح الشخصية المشاركة في الأحداث/البطلة، ثمّ يتخلّى بسرعة عن ضمير المتكلّم المفرد "أنا" ويستعمل الجمع "نحن"، إنّ حالة السّارد هي نفسها حالة شباب الحيّ، فلماذا المفرد إذن؟

يقول السّارد:

- "اجتاحنا القمل"⁶⁸.

- "عرفنا أنّ عمار وضع أبناءه تحت وصاية قدور"⁶⁹.

- "حاولنا إقناع عنتر بالبقاء في الحي"⁷⁰.

- "توقفنا عن المشي بدا واضحاً أنه لا شيء بوسعي أن ينقذ عنتر من قدره"⁷¹.

- "تعشق جميعاً مريم"⁷².

منذ البدء يدخل النّص في إعلان هويته وفحوى قوله، إنّ الأمر يتعلق بوقائع حكاية تتضمّن قصة موح المواطن البسيط، إلا أنّ القصّة سرعان ما تتبدّل لتحول مطّلّها قصة زربوط التّعلب الذي كان يتميّز بالغرور فأصبح يصلي صباحاً ومساءً

وينصح عنتر على ترك العزف على القيتارة، وقصة قدور الشاب المنحرف الذي خرج من السجن ويتحول إلى إنسان آخر يلبس الجبة البيضاء ويذهب إلى الجامع، وقصة مسعود الملحد الذي يقع في حب فتاة لا تعبأ به فيكتب الشعر ويكثر من المطالعة، وقصة خوخة المرأة التي تسافر مع حبيبها جورج بيلتان وتترك أخاهما ياسين الحزين والقرية، وقصص أخرى كثيرة (قصة عمار باائع الخردة وموسى وعنتر...)، كما تجسد الرواية الواقع المنتكس وفضائحه المتتالية وهفواته المتكررة وحماقاته القاتلة واعتداءاته النفسية والجسدية.

اختفى العشاق المتميّون والشباب ذوو الملابس الأنثيق، وتخلىت الفتيات عن ارتداء الثياب الخفيفة المثيره لانتباه الذكور. يواجه الشباب في القرية عقم الوصاية وبشاشة الحرمان وبؤس اللاتواصل، أي كل ما يتهدّد الحياة ويسلب الفرد حرّيته وكرامته.

يوضح الجدول الآتي مدى هيمنة ضمير المتكلّم الجمع "تحن" في صفحتين كاملتين 14 و15:

الصقحة	السرد بضمير المتكلم المفرد "أنا"	السرد بضمير المتكلّم الجمع "تحن"
14	- "وقد بذلنا ما في وسعنا من أجل التوفيق بينهما". - "وقد حاولنا إقناع عنتر بالبقاء في الحي". - "لم يكن في نيتنا أن نذهب معهم بالرغم من أنها كانت نعلم بأنّ قدور كان يحمل معه سكيناً كعادته". - "غير الرأي خاصّة بعدما سمعنا قدور يخبرنا بثقة وسخرية". - "فهمنا أنه يريد أن يلقن من خلال عنتر درساً موجهاً إلينا جميعاً".	- "وقد كنت أتأمل مشية عنتر غير المتوازنة"

<ul style="list-style-type: none"> - "وهكذا رحنا نمشي خلفها في صمت". - "لم نكن خائفين من أن يستعمل قدور سكينه". - لأنّا كنا على يقين بأنّه لن يكون بحاجة إلى ذلك". 		
<ul style="list-style-type: none"> - "قد كنا نحس بالشفقة عليه". - "لذا لم نفتا إلى آخر لحظة نرجو حدوث معجزة تنفذه". - "لم نعد نريد أن يتراجع". - "فقد فكرنا بأن ذلك لن يbedo إلا كجبن". - "عندما توقفنا عن المشي". - "أن نبتعد لنفسح لهما المجال". - "هكذا خيل لنا". - "قررنا التدخل للفصل بينهما" 	<ul style="list-style-type: none"> - "لazلت أتذكرة إلى اليوم ذلك النزل". 	15

أما عندما يتعلق الأمر بمحاولة اغتياله - التجربة التي خرج منها محطّما تماماً فإنّه يستعمل ضمير المتكلّم "أنا":

- "أردّ في قراره نفسي: آسف يا مسعود لأنّا لازلت حيّا وأنت لا".⁷³

- "محاولة القتل التي تعرضت لها جاءت على إثر فتوى أصدرها أخي موسى".⁷⁴

- "لا أحد سأل عني أنا".⁷⁵

- "اكتشفت في تلك الأيام درجة الوحدة التي بلغتها".⁷⁶

- "أحسست بنفسي مريضا أكثر من أي وقت مضى".⁷⁷

- "ال الحاجة إلى أن أكشف عن هوية الأشخاص الذين حاولوا القضاء علي".⁷⁸

- ويبرز ضمير المتكلّم بشكل جليّ من صفحة 129 إلى صفحة 133:
- "لقد فهمت حينذاك أنّ خطر الموت المحدق بي لم يكن مبرراً جديراً بأن يؤخذ بعين الاعتبار".⁷⁹
 - "أحسست بالألم مباغته وحادة في مختلف أجزاء جسمي ووّقعت على الأرض".⁸⁰
 - "أحسست بنفسي في غاية الضعف".⁸¹
 - "كانت تعتربني حالات حادة من الشعور بالذنب".⁸²
 - "أحياناً يظهر لي في المنام فأراه يشارك عنتر في ذبح مسعود".⁸³
- إنّ السارد البطل موح يعيش زمن السقوط ويتحسّس مساره وسط العتمة، وحيداً يائساً.

2.3. الأسلوب السير ذاتي/ الاعتراف الحذر:

رواية "بوح الرّجل القادم من الظلام" سلسلة من الواقع والحالات والوضعيات والإخفاقات والأحساس المستلهمة من حميمية الذّات واعتمال المكتوب ونبض المعيش اليومي بجزئياته وتناقضاته.

يأخذ النّص بيد القارئ رويداً رويداً ليطلعه على ما في جعبته من حكايات عن أنس عرفهم وعايشهم، فنتعرف إلى الحالات والشخصيات ثم إلى الأحداث والمحن ونطل على واقع الثورة التحريرية وتقاليد المجتمع الجزائري وأزمة جيل الشباب بعد الاستقلال.

يحدّد نعمان منصور، السارد البطل، طبيعة نصّه في التّوطئة*: :

- هوية الكتاب: سيرة ذاتية لشخصية تخيلية.

يقول:

"إنّ تأليف كتاب أروي فيه حياتي، فكرة أرشدتني إليها صاوية بعدها لاحظت أنّ الحجّ إلى بيت الله لم يزل عنِي هواجسي ولا خفّ عنِي ذكريات ذنوبي ولا أبعد عنِي سطوة كوابسي".⁸⁴

ويقول أيضاً:

"ارفع قلامي لتأليف كتاب سيكون بلا ريب الأول والأخير أتحدث فيه عن نفسي".⁸⁵

- دوافع الكتابة: الرغبة في البوح

يقول منصور نعمان:

"إذا كانت الرغبة في البوح لها [ضاوية] بكل شيء، لم يبرهنني في يوم من الأيام".⁸⁶ ويضيف: "ليس سعيًا وراء شهرة أو مكسب أو خلود".⁸⁷

يستبعد السارد دافع الخلود إلا أنَّ الباحثين يقرُّون أنَّ أبسط الأمور التي تدفع الإنسان إلى كتابة سيرته الذاتية رغبته الفطرية في الخلود، وهذه الرغبة تشتدَّ عنده عندما يشعر بالتفرد والتميز.⁸⁸ ويقول عبد الحميد بوط في "صمت الفراغ": "من سيذكرنا؟ من سيذكر حمو والمهدي... حتى ما كتبناه لن يترك أثراً دالاً على مرورنا بهذه البساطة. هذا هو الموتحقيقة: أن لا تبقى موجوداً في أيَّة ذكرة".⁸⁹

- الهدف من الكتابة: العلاج

"بحثاً عن راحة الضمير"⁹⁰ يقول منصور نعمان: "وأني أرجو الله العلي العليم أن يوفقني وأن يجعل من هذا العلم شفائي ومن هذا القلم دوائي".⁹¹ استثمرت الرواية أسلوب المونولوج ولغة البوح والاعتراف بما يعتمل في الذات من هواجس وتصورات بانية بذلك أفقها الجمالي على أساس كتابة روائية تصugi إلى نبض الواقع بمفارقاته، وعنصر المونولوج والبوح جعلا من صوت السارد المتكلّم منصور نعمان بؤرة مركبة نطغي على ما عادها وتصبغه بصبغتها.

يسرد السارد/ الصوت الذكوري فصته في الحاضر، لكن هذا الأخير يحمل ثقوباً تتبع للماضي أن يتسرّب ليبسيط أمام القارئ أحداثه، ويعود السارد إلى أنه الماضية؛ أنا غارقة في متأهات النفس ومنعرجات الحياة.

تفتح السيرة الذاتية البرنامج السردي وتتحدد البداية انطلاقا من الحاضر
وهو فعل الكتابة) إلى الماضي:

"لا أجد شيئاً كثيراً أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة فإلى ذلك
السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا في
أني كنت بلا أخ وبلا أخت إلا ابن الوحيد لوالدي رحمهما الله، ورغم
أنّ هذا الأمر جعلني محلّ حنان ورعاية بالغين منها فإنه لم
يعوضني قطّ إحساسياً بالحرمان من وجود شقيقة وخاصة شقيق
يكون أكبر مني سنّاً يحميني ويقف بجانبي في خصوماتي مع غيري
من الأطفال".⁹²

يتعين السارد بضمير المتكلم أو كما يقال بضمير التجربة^{*}، ويظهر بصفته
بطل حكيه (Auto diégétique) حسب اصطلاحية جيرار جينيت، يستثر بسلطة
السرد والمعرفة، يروي ذكرياته الماضية ويدلي بآرائه المختلفة. ويصير البطل
سارداً من الصفحة 09 إلى الصفحة 324** على مدى ثلاثة وثلاثين مقطوعة. إنّ
البطل هو الأنّا الساردة والأنا المسرودة في آن واحد، ألا يتعلّق الأمر بذكريات
تصوّر تجارب حيّة عاشها السارد؟

بدأ السرد من بلوغ منصور الثانية عشر. إنّ التغيير الذي أصاب منصور
وهو ظهور أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال كان أهمّ حدث سري في
المقطوعة الأولى. ويرتبط بحدث البلوغ أفعال متعلقة به وناتجة عنه مثل هروب
منصور من المدرسة وتحول نظرته للحي...

راوح السرد بين الماضي بالآمه والحاضر بالآمه أيضاً في توائر مستمرّ
ليجتمعاً في تصوير شخصية البطل من جهة ونقل تناقضات المجتمع الجزائري من
جهة أخرى.

جال منصور نعمان في عالم الطفولة وصال في دوائل الذّات والتقط لحظات من مسیرتها وكل الانكسارات التي أفرزها المناخ العام بعدما تخرّت الأحلام وانقشع غيم التّغيير.

جذب الرواية إلى أسلوب السيرة الذاتية الذي يتطلّب قدرة استبطانية الكشف عن اعتمادات النفس وذاكرة لاستحضار الماضي وجرأة على الاعتراف بخيالها النفسي.

تتوفر ثلاثة شروط للسيرة الذاتية في كتاب "بوح الرجل القادم من الظلّام"،

وهي:

- الوعي بالمشروع السير ذاتي: التعريف بذاته وتقديم صورة عن نفسه.
- "كنت بلا أخ وبلا أخت".⁹³
- "بدأت تظهر على أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدأ ينمو لي شارب وينبت الشعر على ساقيه ويتضخم صوتي".⁹⁴
- "صرت أمقت الدراسة".⁹⁵
- "رغم أنني لم أتعلم منها بشأن الدين غير صوم رمضان المعظم كعامة الناس، فقد كان لي نعم الوالدين".⁹⁶
- "إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم بأنني مختلف عن الناس، بأنني وحش. بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري".⁹⁷
- "أنا لا شغل لي إلا اختلاس النظر إلى البنات والنساء".⁹⁸

ويمضي نعمان منصور في رسم ملامح صورته شيئاً فشيئاً: منبهه الأسري، شكله، حيّه، جيرانه، أصدقاؤه، مدرسته، معلمته الأولى، ميله إلى الجنس، سفره إلى فرنسا، تعيينه في مدينة نائية، زواجه من ضاوية.... .

يقوم السرد بوظيفة كشف التاريخ الأسري بوصفه حلقة توجّه سلوك الشخصية واستجلاء الأبعاد الداخلية والغريزية.

- وضعية التلّفظ: استرجاع أطوار حياته بضمير المتكلّم.

تمتليء ذاكرة منصور نعمان بالأحداث ابتداءً من طفولته ومحيطة الأسري وشبابه في الحرب وذهابه إلى باريس، مروراً بمخاطراته الجنسية وانتهاء بتجربة الكتابة.

ومع السرد تنهض مسافة زمنية هي مسافة التحول بين ما كان عليه وماذا عليه الآن، مسافة تتولاها الذاكرة وتسمح باستعادة النظر والفقد والتقييم لحياته الماضية، وتأتي هذه التقنية لزيادة الكشف عن حالة النفس بقصد تعرية الجوانب الخفية.

نستعيّر عيني منصور ومشاعره وأفكاره لنطل على تاريخ أسرة جزائرية وهي تعيش في حي قديم مع أناس آخرين في عهد الاستعمار الفرنسي قبل أن تتبعثر أقدارهم.

يتم السرد في السيرة الذاتية، على نحو مباشر بالذكر (أو التذكّر بالسّرد)، ومزاق الكتابة بالذكر كثيرة: الانقاء، التمويه، الحذف، والنّسيان المتعمّد والنّسيان الطبيعي، ومعنى ذلك أنّ "الماضي شيء لا يمكن استرجاعه على حاله، ولا مناص من تغييره بوعي أو بغير وعي".⁹⁹

يسعى الحاج الدكتور منصور نعمان، من خلال سيرته الذاتية، إلى البح بأخطائه والاعتراف بذنبه حيث يذكر في التوطئة بأنه لن يغفل عن أي شيء ولن يحجب أي أمر، إيمانا منه "بأنه لا حباء في الدين وأن لا خافية تخفي عن الله عزّ وجلّ"¹⁰⁰ وإذا حدث أن سكت عن الحقيقة "فلن يكون إلا بسبب النّسيان أو الخطأ أو سوء التقدير".¹⁰¹ فهل قام خطابه السير ذاتي بتشخيص الحقيقة والتزام الصدق؟

ينطلق الحاج الدكتور منصور نعمان من الحاضر صوب الماضي ويرجع إلى مرحلة الطفولة ليحدثنا عن أبويه وأهل حارته وصديقه صالح الغمري وشريف ونصيرة أخت شريف ووردية زوجة أب شريف التي مارس معها الجنس لأول مرة والسيدة ردمان معلمته ومسعودته جارتة المطلقة، ثمّ كان رحيل أسرة

مسعودة عن الحي، إضراب 11 ديسمبر 1961، الاستقلال، الصراعات التي وقعت بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني، لقاوه مع كلير ردمان عشيقته ليومين كاملين، عودة كلير ردمان إلى فرنسا، رحيل أسرته إلى "فيلا روز"، دخول زكية الشّابة المراهقة إلى حياته، النّزاع الذي نشب بين الجزائر والمغرب حول الحدود، انتحار زكية، هروب منصور نعمان وأسرته، ممارسته للجنس مع حورية زوجة محافظ شرطة، قتل المحافظ لزوجته، رؤيته لمسعودة وابنه يتولّان: صدقة يا مؤمنين، ابتعاده عنهم، السفر إلى فرنسا، ظهور نسرين شيراز في حياته، كلير ردمان معلمته السابقة، نسرين، قتل الوالد لوالدة، العودة إلى الجزائر، رفض الوالد لزيارة منصور، انتحار سيلين، محاكمة الأب...

يستعيد السارد أجزاء أخرى من حياته تمتّذ تتابعاً إلى أن رأى نفسه في حلم مرعب يسقط في هاوية مظلمة لا قرارة لها وتأنيه ملائكة الموت حاملة الكفن ... وفي تلك اللحظة عرض على الله الصفة الآتية: أن يبقيه على قيد الحياة مقابل أن يعده إلى آخر يوم من حياته ويعيش في أشدّ أرض الله قساوة.

استأنف منصور دراسته في الطب ثم قصد صالح الغمرى وطلب منه تعينه في منطقة فقيرة وبعيدة ... ثمّ كان الزواج مرّة بل أربع مرّات والأولاد والأحفاد والإرهاب... والموت....

وهذا المسار البائس لمنصور نعمان تقدّمه الرواية وكأن حياته محكومة بقدر ينطّم أحداها ويدفع بها بقوّة إلى نهايات مثيرة، وقائع تلك الحياة كحرّازات يربطها خطّ واحد لا تتفاكم تتعاقب.

إنّ مصير الشخصية البطلة مرتب بالطبيعة، فهي منقادة لطبعها أكثر مما هي خالقة لمصيرها، فكأنّ ثمة مخططاً قدرها غامضاً يحكم حياة منصور وعلاقاته بالعالم الخارجي (الشخصيات النّسائية بخاصة). وجاءت اعترافاته كالآتي:

المسؤول عنها	الخطيئة	الماضي
بلغه المبكر	- في الثانية عشرة من عمره بدأ يتصور ما تحت ملابس معلمته السيدة كلير ردمان.	مرحلة الطفولة
الإغراء به	- مارس الجنس لأول مرة في حياته مع وردية زوجة أب صديقه شريف	مرحلة المراهقة

ويطفو التّازع بين الطبيعي والثقافي حيث تبرز أهمية الغرائز كموجّهات لأفعال منصور نعمان. لكن الدراسات الحديثة، الاجتماعية منها والنفسية، تنظر إلى الإنسان على أنه كائن ثقافي، وعملية الانتقال من التكييف الوراثي مع البيئة الطبيعية إلى التكييف الثقافي انتوطت على عشرة ملايين سنة، وعبر تلك المسيرة الطويلة تراجعت الغرائز تراجعاً كبيراً، فالثقافة لا تتيح للإنسان كيفية التكيف مع بيئته فحسب بل تتيح له إمكانية تكيف هذه البيئة لاحتاجاته ومشروعاته.*

وقد كشف علم النفس الحديث مواطن كانت خفية في عصور مضت وأزال الفعل الصادر من الإنسان مهما كانت بساطته لا ينطلق من فراغ وإنما له دوافع داخلية في توجيهه الفهم والسلوك. وفتح هذا الوعي المكتسب من علم النفس نافذة للنظر إلى الأشياء وفق رؤية تمتلك منطقاً سببياً معيناً:

نتيجته	سببه	نوع السلوك
- مقت المدرسة والابتعاد عن الناس "صرت أمقت المدرسة وأعاني أثداء حصة القراءة عذاب الجحيم (ص 12)	- الإحساس بالاختلاف "إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي بأنني مختلف عن الناس. بأنني لأنني إلى الجنس البشري" (ص 14)	العزلة والصمت

<p>كانت وردية أول عشيقة له في حياته "الأمر تكرر مرات عديدة" (ص 24)</p>	<p>- لعنة الإغراء "هممت بالعودة على عقبي [...] غير أن امرأة عمي علي أمسكتني من يدي .. وأنا منصور ألا أملأ بصرك (19)</p>	<p>ممارسة الجنس مع وردية زوجة أب صديقه منصور</p>
<p>- اختفاء مسعودة ورحيل أسرتها "حينها فقط تنفست السعادة" (ص 40)</p>	<p>- الغواية والإغراء "أنت موجود بمفردك اليوم في الدار منصور". "أتعرف بأنك صرت رجالا" (ص 38)</p>	<p>ممارسة الجنس مع مسعودة المطلقة</p>

والملاحظ أنَّ منصور نعمان لم يكن شخصية فاعلة بالمعنى الكامل تقرَّر بمحض إرادتها، لا في شبابها ولا في كهولتها حيث تحول إلى مجرد شاهد على أفعال تهدَّد حياته كل حين.

3.3. نظام السُّرْد: زمن السُّرْد لا يطابق زمن الحكاية.

ولا يثبت السُّرْد في محكي مرحلة محددة، ويعود السارد بين آونة وأخرى إلى الماضي ويسترجع وقائع حصلت منذ فترة زمنية، حيث تتوزَّع الأحداث على زمنين اثنين: الماضي المقلل بالخطيئة والحاضر المشحون بالتطरُّف.

يستهلّ السارد حكيه من مفصل زمني يقع في النصف الأول من زمن الحكاية مستعيناً بما يسميه منظرو السُّرْد بالسُّرْد اللاحق*:

"لا أجد شيئاً كثيراً أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة".¹⁰²

بدأ السُّرْد وهكذا تحذَّدت بداية زمنية شملت ماضي السارد البطل منصور نعمان، تليها لحظة زمنية أخرى - الحاضر - منذ أن بدأ يكتب الماضي.

بدأ الحاج منصور نعمان بزمنين بما زمان الكتابة (الحاضر) وزمان المراهقة** (الماضي) ليكون البناء الزمِّني مقسماً بينهما طوال السُّرْد (في ثلاثة وثلاثين مقطعاً سردياً)، فمنذ الصفحة الأولى تكون مع منصور نعمان فيمننا

بمعلومات عن الشخصيات وحيواتهم بجرعات صغيرة متواصلة تكبر رويداً رويداً لتكتمل صورة المتن الروائي.

يعتمد الكاتب أنماطاً من السرد وترتيباً زمنياً متوازراً، يقف على مواطن متعددة من الذات الإنسانية وخطاب الروح والوجدان والصراعات السياسية والاجتماعية.

في المقطوعة الأولى: تظهر شخصيات تتسم إلى ماضي منصور نعمان وشاركت حياته في سن المراهقة وهي:

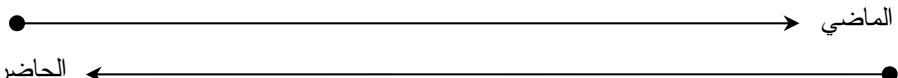
- معلّمه كلير ردمان.
- صديقه شريف خندق.
- صديقه صالح الغمري.
- نصيرة أخت شريف.
- عمّي علي أبو شريف.

وكل شخصية تعكس فعلاً سلوكياً معيناً في التصرفات والحوارات وتطرق عن علاقتها بمنصور ذلك المراهق المضطرب، وأخذت شخصيات الماضي نصيراً معتبراً من السرد وفي المقابل أخذت شخصيات الحاضر القليل من الوصف، لأنّ الماضي المحمل "بالخطيئة والرذيلة" يحتاج إلى تفصيل أكثر وتشخيص أكثر. ألم ينتح هذه الفطاعة؟

وتظهر صاوية في الفقرة الأخيرة من المقطوعة قلقة من بقاء منصور نعمان فترة طويلة داخل مكتبه مع ذكرياته، وتجمع كل مقطوعة بين ذهاب إلى الماضي وإياب إلى الحاضر على النحو الآتي:

المقطوعة 11: التذكر أو الظهور بمظاهر مغاير

ينظر منصور نعمان ردة فعل أمّه حين أنكر عليها أن تلبس ما تركته كلير ردمان



يصف الشحاذ الذي كان يقف أمام بيته ليراقبه

المقطوعة 13: الشرطة

تظهر حورية زوجة لضابط شرطة

الماضي →

← الحاضر

يدخل رجال الأمن إلى بيت منصور نعمان

المقطوعة 20: الجريمة

مواساة الجيران لمنصور نعمان بعد قتل أبيه لأمه - وصف أجواء الجريمة. زيارة قبر أمّه

في العالية

الماضي →

← الحاضر

مقتل ابنه عبد الواحد والحديث عن علاقته بأبنائه من مطلقاته

المقطوعة 27: الزوجات

وصف ضاوية الشابة الفاتنة الوديعة قبل الزواج

الماضي →

← الحاضر

فقدانه لزوجته المطلقة زينب وذكر شخصيات وقعت فريسة جماعة الهدي والسيف

إن سيرة الحاج الدكتور منصور نعمان، بهذا الشكل وبهذا البناء، تنزع إلى تنظيم خاص وفق منطق سببي. وجاء الاسترجاع - كما نلاحظ - منظماً ومتراابطاً لا تعييه الفوضى * على مدى ثلاثة وثلاثين مقطعاً، أنتجته ذاكرة واعية أدت فعل التصوير بدقة متناهية، مستعينة في ذلك باللحظة العقلية الرّاصدة للواقع:

المقطع 2	المقطع 1
<ul style="list-style-type: none"> - ممارسة الجنس مع ورديّة. - شعوره بالقرف من بطنها المنتفخ. - العودة ثانية إلى الاهتمام بنصيرة 	<ul style="list-style-type: none"> - البلوغ المبكر لمنصور نعمان. - الاهتمام بالنساء. - ترددّه على بيت صديقة شريف حيث توجد نصيرة وورديّة.
 ←	 ←
المقطع 4	المقطع 3
<ul style="list-style-type: none"> - لقاوئه مع مسعودة المطلقة وممارسة الجنس معها. - اختفاء مسعودة ورحيل أهلها عن الحي 	<ul style="list-style-type: none"> - زواج نصيرة. - ابعاد ورديّة عنه

إنّ الماضي في رواية "بوح الرّجل القادم من الظّلام" مرتبط بالأفعال الدينيّة للذّات، والحاضر مرتبط بالإرهاب وأحداثه الشّديدة. وقد جعل السارد من سيرته الذّاتية محطّات مرتبطة بأهم التحوّلات التي شهدتها الجزائر منذ زمن ما قبل الاستقلال إلى فترة التّسعينات الدّاميّة.

يتميز السرد بتناوب واضح بين محكي الذّاكّرة ومحكي الإرهاب، وتمثل هذه المحكيات مرحلتين مختلفتين: مرحلة أولى هي مرحلة الامتثال للشهوات وما كانت تتميز به من خوف واضطراب وهروب، ومرحلة ثانية هي مرحلة الالتزام بعبادة الله "في أشدّ أرض الله قساوة"، وبرزت فيها أعمال العنف ومطاردة الإرهابيين ورجال الأمن للحاج الدكتور منصور نعمان ولعامة المواطنين.

ويبقى الشرط الرابع: **وضعية المؤلّف** (تماثل المؤلّف والساّرد والشخصية)

معلقاً.

يتطرق جيرار جينيت في كتابه (Diction et fiction) إلى تحديد الهوية السردية (أي تبيان العلاقة التي تربط بين السارد والكاتب والشخصية) ويقدم خطاطة توضح الفروق الموجودة بين ثلاثة أجناس: السيرة الذاتية* والمكسي التارخي والتخييل المتماثل حكائيا، ويميز بداعاً بين السيرة الذاتية المتماثلة حكائيا (ش = ك = س) والسيرة الذاتية المتباعدة حكائيا (ك ≠ س، ك = ش، س ≠ ش)، والتخييل الذاتي (ك ≠ س، ك = ش، س = ش) "وهكذا نعابين في التخييل الذاتي تناقضنا من قبيل ("هذا أنا وليس أنا" ومن صنف "هذه رواية ومكسي حقيقي")".¹⁰³

تنطبق الهويتان السرديتان (السارد والشخصية) في رواية "بوح الرجل القائم من الظلام" وينزاح الكاتب عن السارد/ الشخصية (ك ≠ ش، س = ش) ويصبح الميثاق السير ذاتي محرفاً بدعوى عدم وجود تطابق بين الأطراف الثلاثة: الكاتب، السارد، والشخصية.

الهوامش:

1- صلاح صالح: سرد الآخر الآنا والأخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء- بيروت، 2009، ص 63.

*- ضمير المخاطب هو أحد الأشياء السردية في مجال السرد، ومنذ أن نشر ميشال بورنو روايته "التعديل" (Modification) في سنة 1957، والسرد بضمير المخاطب يحتل مكانة متقدمة ويستخدم بطرق مختلفة. ومن أشهر النصوص المكتوبة بضمير المخاطب ذكر:

- هالة لكارلوس فيونتس (1962) Auta.

- الرجل الذي ينام لجورج بيرك (1962). Un homme qui dort.

- مكان وثني للاندا أوبرين (1970) A pagan palace.

- الشخص الثاني لـ. و. مirovín (1970) The second Person.

وسيظل هذا الموضوع مهماً إلى حد بعيد في الأعمال الكبرى لميكابال وسوزان لايس وجيرار جينيت وشلوميث كينان ولواس مارييت ودوريت كوهين، ومازال سرد المخاطب مغامرة فنية قليلة الانتشار.

2- ينظر: كايزر (W.Kayser) نقا عن عبد المجيد زرافق: في بناء الرواية اللبنانية 1972-1992، ج 2، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، ص 500.

- 3- ترفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص 64.
- *- يمكن للسارد أن يكون:
- غير ممثل في الحكاية: خارج حكائي (Hétéro diégétique).
 - ممثلاً في الحكاية: داخل حكائي (Homo diégétique).
- وهنا يمكن أن يكون السارد:
- هو بطل حكىه (الحكي الذاتي) (auto diégétique).
 - ولا يؤدي إلا دورا ثانويا: مشاهد/شاهد.
- 4- إبراهيم سعدي: المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 03.
- .05- م.ن، ص 07
- .06- م.ن، ص 06
- .07- م.ن، ص 07
- .08- م.ن، ص 15
- .09- م.ن، ص 17
- .10- ينظر: المرفوضون، ص 175
- .11- ينظر: م.ن، ص.ن.
- .12- ينظر: م.ن، ص.ن.
- .13- م.ن، ص 120
- .14- م.ن، ص 07
- .15- م.ن، ص 06
- 16- إبراهيم سعدي: النّخر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 07.
- .17- م.ن، ص.ن.
- .18- م.ن، ص 310
- .19- م.ن، ص 16
- .20- م.ن، ص.ن.
- .21- م.ن، ص .54
- .22- م.ن، ص 31
- .23- النّخر، ص 314

- .141 م.ن، ص 24
- .340 م.ن، ص 25
- .310 م.ن، ص 26
- .311 م.ن، ص 27
- *- تأخذ بآية الكلمة مرّات عديدة واصفة ومعلقة ومعاتبة ومؤنّبة وآمرة، وهو هو كذاك يفصّح عن وساوسه وأسراره، وفاطمة تصرخ بخيالها ودحمان ينقياً تيهانه ولا استقراره، وشريفة وزليخة... .
- 29- ينظر: يمنى العيد: الرّاوي الشكل والموقع، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص ص 82-83.
- 30- ينظر: يمنى العيد: الرّاوي الشكل والموقع، ص 84.
- 31- ينظر: م.ن، ص ص 85-86.
- 32- م.ن، ص 177.
- *- تسمى الجمل الأولى التي يستهل بها الملفوظ الحكائي مطالع أو ابتداءات أو استهلالات أو افتتاحات (Incipits) والجمل النهائية (الأخيرة) مقاطع (Exipits- Explicits- Claurules) voir: Vincent Jouve: La poétique du roman, édition Sedes, 2eme édition 1999, pp 18-19.
- 33- إبراهيم سعدي: بحثا عن آمال الغبريني، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص 03.
- *- اهتم اللسانيون بالسارد باعتباره منكما، ويعرفونه بأنّه المتكلّم بأنّه الكاتب المشار إليه في الملفوظ على أنه كاتبه.
- 34- بحثا عن آمال الغبريني، ص 120.
- 35- م.ن، ص 122.
- 36- م.ن، ص 126.
- 37- بحثا عن آمال الغبريني، ص 117.
- 38- م.ن، ص.ن.
- 39- م.ن، ص 118.
- 40- م.ن، ص ص 20-21.
- 41- م.ن، ص 22.
- 42- م.ن، من ص 127 إلى ص 130.

*- للتوسيع في الموضوع ينظر: محمد الذاهبي: الحقيقة الملتبسة: أشكال الكتابة عن الذات، وهشام العلوى: الجسد والمعنى، وجليلة الطريضر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي، وتهانين عبد الفتاح: السيرة الذاتية في الأدب العربي. و

L'aurent Jenny: L'autobiographie, Jean Phillippe Mirraux: L'autobiographie. Ecriture de soi et

43- محمد الذاهبي، الحقيقة الملتبسة: قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 14.

*- يوميات آن فرانك (Le journal d'Anne Franc) هي يوميات شخصية لفتاة يهودية اسمها آن فرنك، كتبتها خلال فترة اختبائها لمدة عامين كاملين مع أسرتها أثناء احتلال ألمانيا النازية لهولندا، وتتوفى في معسكر اعتقال نازي بمرض التيفوس.

44- إبراهيم سعدي: صمت الفراغ، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2006، ص 5.

*- وصل عدد الصحفيين الذين قتلوا في الجزائر ما بين سنتي 1993 و 1997 مائة صحفي، وقد نشرت قائمة الصحافيا على شبكة الأنترنت في ماي 2000 مناسبة اليوم العالمي لحرية الصحافة. وتحمل القائمة أسماء بارزة لنساء ورجال ناضلوا من أجل حرية التعبير وترسيخ الديمقراطية في الجزائر من مثل الكاتب طاهر جاووت (مدير جريدة Ruptures: قتل في 26-05-1993) وياسمين دريسى (صحفية في جريدة Le soir: قتلت في 11-07-1997) وعمر وثيلان (رئيس تحرير جريدة الخبر: قتل في 03-11-1995) وحميد وحيوت (صحفى في جريدة Liberté: قتل في 02-12-1995) وصاحب الرسن الشهير "مسمار جحا" سعيد مقابل (صحفى في Le matin: قتل في 03-12-1994) وغيرهم كثيرون أُربّقت دماؤهم لأنهم آمنوا بمبدأي الاختلاف والتعدد.

45- صمت الفراغ، ص 13.

46- م.ن، ص 44.

47- م.ن، ص 45.

48- م.ن، ص 66.

49- صمت الفراغ، ص 96.

50- م.ن، ص 139.

- *- الفصّاصة تحمل العبارة الآتية: اسمك موجود في قائمة المحكوم عليهم، لا شيء آخر كتب على الورقة، لا توقيع، لا اسم، لا شيء عدا هذه العبارة القصيرة [...] مع رسم لتابوت. صمت الفراغ، ص 13.
- .51- م.ن، ص 11.
- .52- م.ن، ص 94.
- .53- م.ن، ص 05.
- 54- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي نقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 109.
- 55- حياة شرارة نقلًا عن المرجع نفسه، ص 109.
- *- المونولوج وسيلة رئيسية في "صمت الفراغ"، ويستمد طاقته التعبيرية من قدرة السارد على تسجيل الجو الباطني للشخصية المحورية وهي تؤدي حدثاً معيناً واستبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتذفقاته إزاء أي موقف في الحياة.
- .56- صمت الفراغ، ص 66.
- .57- صمت الفراغ، ص 37.
- .58- م.ن، ص 68.
- *- الحوار، لغته، مستوى، وظيفته هي كلّها قضايا شغلت الباحثين في حقل الرواية العربية بسبب ازدواجية اللغة أي استخدامنا للعامية في الحديث اليومي والفصحي في الكتابة.
- 59- محمد النجيب التلوي: وجهة النظر في روایات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009. ص 57.
- **- فالكائن البشري ذاته غير متجانس ولا يمتلك لغة وحيدة بل هو لا يوجد إلا في حوار لأنَّ في داخله يوجد الآخر، ومن ثمَّ يستحيل أن تدرك الآخر خارج غيريته، أي خارج العلاقة التي تربطه بالآخر". ميخائيل باختين نقلًا عن فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص 14.
- .60- صمت الفراغ، ص 64.
- .61- صمت الفراغ، ص 65.
- .62- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص 41.
- 63- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء-بيروت، 1997، ص ص 196-197.
- .64- صمت الفراغ، ص 38.

- 65- ينظر: صمت الفراغ، ص 142.
- 66- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة عبد الجليل الأزدي وعمر حلبي ومحمد معتصم، الدار البيضاء، 1996، ص 258.
- *- يكون السارد شخصية غائبة عن الحكاية التي يرويها أو شخصية حاضرة، والحضور صنفان، صنف 1: يكون فيه السارد بطل حكيه، وصنف 2: يلعب فيه السارد دورا ثانويا. دور ملاحظ أو شاهد.
- 67- إبراهيم سعدي: فتاوى زمن الموت، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 03.
- .07- م.ن، ص .
- .68- م.ن، ص 13 .
- .69- م.ن، ص 14 .
- .70- م.ن، ص 15 .
- .71- م.ن، ص 23 .
- 72- فتاوى زمن الموت، ص 132.
- .73- م.ن، ص .
- .74- م.ن، ص .
- .75- م.ن، ص .
- .76- م.ن، ص .
- .77- م.ن، ص 134 .
- .78- م.ن، ص .
- .79- م.ن، ص 129 .
- .80- م.ن، ص .
- .81- م.ن، ص .
- .82- م.ن، ص .
- .83- م.ن، ص 133 .
- *- يشتمل كتاب "بوح الرجل القادم من الظلام" على ثلاثة أقسام: **القسم الأول**: كلمة للناشر. **القسم الثاني**: توطئة كتبها منصور نعمان. **القسم الثالث**: سيرة منصور نعمان. يتشكل العمل الأدبي من نص (أو متالية طويلة نسبيا من الملفوظات) قلّ ما يقدم للقراء مجرّدا من نتاجات لفظية أخرى (كاسم الكاتب والعنوان والإهداء وكلمة التقديم والصور).

وقد حدد جيرار جينيت مفهوم المناص (Paratexte) في كتابه (Palimpsestes)، ويفصل في مصطلحي: النّص المحيط (Peritexte) والنّص الفوقي (Iptitexte) في كتابه (Seuils) منطلاقاً من معادلة مفادها أنَّ المناص = النّص المحيط + النّص الفوقي. Voir : G. Genette .Seuils editions du Seuil.1987.p 07.

تنتمي التّوطئة إلى النّص المحيط لكونه يشتمل على كل ما يحيط بالنّص من عنوان واسم وإهداء وتقديم وإحالات، والنّص الفوقي يعني كل ما يشكّل امتداداً للنّص على نحو حوارات الكاتب ومقالاته ونحواته ومناقشاته وتعليقاته. ينظر: Ibid.p.11.

84- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 09.

85- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 10.

86- م.ن، ص 09.

87- م.ن، ص 10.

88- ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2002، ص 25.

89- صمت الفراغ، ص 138.

90- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 09.

91- م.ن، ص 10.

92- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 11.

*- ضمير أنا يدلُّ على الطبيعة الاتّحادية بين شخصية السارد والبطل فهما شخص واحد، كما يحيل على الذّات مباشرةً ويستطيع التّوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعرّيها ويكشف عن نواياها بحق ويقدمها كما هي لا كما ينبغي أن تكون.

**- تسع صفحات البداية خاصة بكلمة النّاشر والتّوطئة وخارجية عن السيرة الذاتية للحاج منصور، وتسع صفحات النّهاية خاصة بالسّاردة ضاوية ذلك أنَّ الحاج لم يكن بوسعه أن يكتب طريقة اغتياله.

93- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 11.

94- م.ن، ص 12.

95- م. ن، ص. ن.

96- م.ن، ص 13.

97- م.ن، ص 14.

98- بوح الرّجل القادم من الظّلام، ص 14.

- 99- محمد برادة نقا عن محمد الذاهبي: الحقيقة الملتسبة، ص 178.
- 100- بوح الرجل القايد من الظلام، ص 10.
- 101- م.ن، ص.ن.
- *- ويبدو أنَّ مفهوم الثقافة يعَدُّ أدَاءً مناسبَةً لوضع حدَّ للتَّفسيرات الطَّبِيعيَّة للتصَرُّفات البشريَّة، وطبيعة الإنسان يمكن تفسيرها كلهَا من خلال الثقافة. لا يملك الإنسان أيَّ شيءٍ طبيعياً خالصاً، حتى الوظائف البشريَّة المرتبطة بالحاجات الفيزيولوجية كالجوع والنَّوم والرغبة الجنسية وما إلى ذلك تمليها الثقافة. ينظر: دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2002، ص 06.
- *- اهتمَّ الباحثون بزمن السرد و Mizwātَ بين أربعة أنواع من السرد: السرد التابع (اللاحق) (Narration ultérieure) أي السرد الذي يقوم فيه السارد بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد وهو النَّوع الأكثَر انتشاراً. والسرد المتقدم (Narration antérieure) والسرد الآتي (Narration intercallée) والسرد المدرج (Narration simultanée).
- 102- بوح الرجل القايد من الظلام، ص 11.
- **- إنَّ المراهاقة خطاب معرفيٌّ إنتاج حديث، وهي ظاهرة ذات طابع كونيٍّ، فالمراهاقة كمرحلة عمرية (بيولوجية) وجدت منذ وجد الإنسان، لكن إنتاجها ظاهرة ثقافية واجتماعية مسألة حديثة مثل مفهوم الطفولة فقد ظهرت كمفهوم نتيجة التَّحول الذي عرفته أنظمة التربية والتعليم والتَّكوين والمعرفة والثقافة والمؤسسات الاجتماعية.
- وهكذا لم يعد الانتقال من مرحلة الطفولة إلى الرشد يتم بسرعة كما كان في المجتمع التقليدي الذي لم تعرف المراهاقة كمفهوم ووضعيَّة إشكالاً وجوداً. ينظر: الخمار العلمي: في الهوية والسلطة، دراسات وأبحاث في الفكر والمجتمع والسياسة، منشورات ما بعد الحادثة، ط 1، فاس، 2006، ص 79.
- *- يختلف الأمر تماماً عن الذكريات المقطعة التي كان يستدعيها مارسيل بروست في "بحثاً عن الزَّمن المفقود"، مكونة حزمات ذات وجود مستقلٍّ، وكل واحدة من هذه الحزمات تشتمل على تنام داخلي خاص بها. ينظر: فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، ص 137.
- *- وقد ذكرنا سابقاً أنَّ السيرة الذاتية هي فعل لغوي يحثُّ على التَّوكيد الصادق (ولدت في ...) والتَّصرير (أصرَّح حقاً بأنني ولدت في ...).
- 103- محمد الذاهبي: الحقيقة الملتسبة، ص 163.

آليات توظيف المskوت عنه/ التاريخ في روايات واسيني الأعرج.

أ.د. نورة بعيو

جامعة مولود معمرى، تizi - زو

1- آليات توظيف المادة التاريخية عند واسيني الأعرج: يُعتبر الكاتب واسيني الأعرج من المبدعين الروائيين المعاصرين الذين اشتغلوا على المتعاليات النصية، بهدف استغلال المادة التاريخية حيث وظف مجموعة من الآليات الجزئية لإبراز وضعية كلّ من المتسلط / القائم والمظلوم / المقهوم، وسيركّز هذا المقال على أبرز العناصر ذات العلاقة بفهم النصّ وتأويله، لأنَّ النصّ الروائي يدخل في علاقة مع نصوص أخرى سابقة له بطريقة ما، ولعلَّ أولى هذه الظواهر النصية التي طرحتها جيرار جينات خاصة في كتابه "أطراش" نجد:

• التناص: يلاحظ قارئ روايات واسيني الأعرج أنَّ ظاهرة التناص التّاريخي مُهيمنة بشكل واضح للعيان في أغلب رواياته، ومن تجلّياته:

- تغيير المكان والزمان وثبوت القمع:

1- رواية "نوار اللوز" / تغريبة صالح بن عامر الزوفري⁽¹⁾: بطل هذا النص هو صالح بن عامر الزوفري، يمثل امتداداً للتغريبة الأصل أي تغريبة بني هلال، ولكنه يرفض الصورة الأولى، فهو يحمل وعيًا متقدماً جدًا عن الذي قدمته السيرة الهلالية، لأنَّه يعيش واقعاً مغايراً، ولكن هذا الواقع يريد أن يجسد استمرار التاريخ الهلالي.

يمثل صالح بن عامر أنموذجاً للفئة المحرومة من أدنى وسائل العيش اللائق بالإنسان في وطن ترخر أرضه بمختلف الثروات الطبيعية، إلا أنَّ سبيل العيش الكريم هذا لن يتحقق، فيختار البطل سلوك تهريب أنواع كثيرة من السلع الجزائرية إلى الحدود الغربية الجزائرية، فهو كما فعل الهلاليون توجه إلى الغرب / المغرب،

ولكنه في كل مرّة يطارد من طرف الجمارك وأعوان السلطة يتوعّدونه كلّ وقت فيُعقل في النهاية. والسؤال هنا، لماذا لجأ صالح بن عامر إلى التهريب؟ لأنّ ظروف عيشه صعبة، فقد حرمته الحياة الكثير من النعم وسبل الرفاهية، يقول السارد: "قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متّعة تنازلوا قليلاً واقرأوا تغريبة بني هلال، ستجدون حتماً تقسيراً واضحاً لجوّعكم وبؤسكم ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا، الأمير حسن بن سرحان ودياب الرّغبي وأبو زيد الّهلاّي والجازية... فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة حل مشاكلنا المعقّدة..."⁽²⁾.

يشير كلام السارد إلى أنّ السواد الأعظم من أفراد المجتمع يعني من قهر المعيشة وقمع الأقلية له، لذلك يضطرّ هذا المجموع إلى البحث عن منافذ أخرى ليواجه مصاعب الحياة، ويمكن تلخيص العلاقة بين القامع/ المتسلط والضحية / المجموع: فقد مثلوا رجال السلطة في تغريبة صالح بن عامر الزوفري واستعملوا كل الوسائل من أجل جني أكبر قدر من الأموال والأرباح، على حساب الفئة الكادحة والبسيطة، وقد مثلتها تغريبة بني هلال بأبي زيد ودياب والأمير حسن مقابل هذه الفئة نجد الجازية، المرأة الطيبة التي لا تختلف كثيراً عن فئة المساكين والقراء المستغلين في مجتمع صالح بن عامر الزوفري، يقول هذا الأخير: "هم يلعبون اللعبة القدرة حتى النهاية، ونحن ندفع الثمن من لحمنا... نحن نسقط... أنا متأكد أنّهم كبار، وراءهم من يحميهم، يجنون أرباحاً مفزعـة، مثل تلك التي يجنيها أبو زيد الّهلاّي، أنت طيبة يا جازية، لكن أهلك الكبار، دياب الرّغبي، والأمير حسن بن سرحان، كانوا يغامرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعنق القراء"⁽³⁾.

2- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف/ رمل الماية: والمنحي نفسه تقريباً نجده في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف/ رمل الماية"⁽⁴⁾، أي يلجاً إلى التاريخ الأندلسي بصعوده وسقوطه، فيوظّف خطابات تاريخية كثيرة لها علاقة بالراهن العربي والجزائري بشكل خاص، فنكشف أنّ السبب المباشر وغير المباشر في ما تشعر به الفئات المحرومة والمنحطة اجتماعياً هو تخاذل الحكام وخيانتهم المستمرة لشعوبهم ووطنيتهم، فقد صاروا عملاء للأجنبـيين ويعـدون فكرة تزـيف الحقائق

والصراع الحاد على من سيتولى الحكم ! كل هذه المعطيات هي عوامل أسهمت في تدني الوضع الاجتماعي وتعفن الراهن الجزائري، مع أنَّ البلد يمكن أن يتتصدر مجموعة من الدول في الرقي والتطور، وخاصة أنَّه بلد لا تنقصه العناصر النيرة والذكية التي يمكن أن يُعول عليها لإخراجه من هذه الوضعيات، التي لا تليق بشعب قدم أكثر من مليون شهيد في سبيل العيش الكريم والأمن.

كما أنَّ نص "رمل الماية" يسرد أحداث السقوط العربي من اغتيال الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه، إلى العصر الحديث الذي يتميز بسيطرةبني كلبون على ثروات وأموال الأمة.

وما حاضر جملة نوميديا أمدوكا إلاً امتداداً للتاريخ العربي، في جانبه المأساوي والمظلم، لأنَّ ما يحدث هناك يتكرر هنا، والعكس صحيح، حيث انتشر القهْر والقمع والاستغلال، "الشيء الوحيد الذي جدَّ بعدك هو أنَّ الكثير من المدن سلمنها لابن كلبون - من هو ابن كلبون؟ قوم قادمون من الشمال يأكلون الحجر والتراث، الأخضر واليابس، النور والفرح، يزرعون الموت في المدن الهدئة والظلم في أحشاء النساء... يقولون لو لا سيدنا الخضر لأنها رات المدينة. ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن؟ ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟ إيزابلا كانت لا تنفس إلا رواح الموت، فربيناند كان ينام على جلد المارانوس والموريسيكين - ما الذي تغير؟ نفس الأفاصيص ونفس الأحجبات ونفس العقلية الخائبة بين غرناطة ونوميديا -أمدوكلاب خيط من الدم خطه محمد الصغير (أبو عبد الله)...".⁽⁵⁾

فعلاً كم يشبه الحاضر الماضي المؤلم، الوضعيات نفسها والآخاء نفسها تتكرر ونفسهم الضحاي الأن الأقوباء / أصحاب القرار يبيعون ثروات البلاد، كما بيعت البلاد للأتراك والفرس في الماضي مقابل الحصول على الذهب والكرسي والعلماني.

إنَّ هذه الحقائق لم يدونها التاريخ الرسمي؛ أي أنَّ السبب يكمن في فئة الوراقين الذين صمتوا على مثل هذه المواقف، التي دفع أو يدفع الأبراء ثمنها من عصر الاغتيالات في العصر الإسلامي الأول إلى اليوم، يقول السارد:

"آن يا ابن الزانية...يقول أحد القوالين، وكان من الذين ملأوا الأسواق بعد السقوط...هذا تاريخنا والوراقون هم التهلكة، خانوا ملح الفقراء ودمعة الغريب في البلاد البعيدة...الوراقون أيها السادة... وقبل أن ينتهي من الجملة الأخيرة سحبته يد من شعر رأسه... قال حين كانت الشرطة تغزو رماحها على ظهره وتهدهد بالذبح من الرقبة"⁽⁶⁾). يعتمد واسيني الأعرج كذلك من أجل فضح الأوضاع وتعرية أكاذيب الوراقين أو مؤرخي السلطة الظالمه والمتجبرة في رواية "رمي الماية"، طريقة استنطاق الشخصية التاريخية وتهيئه مجموعة من المحفّزات حتى يدفعها إلى الكلام الذي سيؤكد ما عرضه السرد الروائي من استمرار الماضي في الحاضر، فالحكام القدماء يخرجون من قبورهم ويعودون إلى الحياة في شخص الحاكم المعاصر، كما يسمح ضمير المتكلم بتقديم الشخصية التاريخية من الداخل، فأبُو ذر الغفارى كشف عن أحاسيسه حتى عرف مضمون الرسالة التي وجهها الخليفة عثمان بن عفان إلى معاوية بن أبي سفيان: "تأملت رسالة الخليفة، كانت تقول: (أحمل أبا ذر على أغلط مركب وأوعره، ثم أبعث به مع من ينحس بها نخساً عنيفاً حتى يقدم به على ...) صارت الدمعة في العين بأساً واليأس قارب في صلبه حجر، والحجر تفتت حتى صار تربة، والتربة صارت ذرة..."⁽⁷⁾.

لقد عَبَرَ أبو ذر الغفارى عن ازعاجه بما جاء في الرسالة، فهو يائس من حكم يديره حاكم له عقل لا يعرف ماذا يفعل، لذلك انتشرت الفواحش في كل مكان والأموال كثيرة ولا تستثمر فيما يعود على العامة بالرفاهية والسكنينة... كل شيء قَرُبَ من النهاية، وحتى يكشف تجاهل السجل الرسمي معاناة وألام الضعفاء والمساكين في الماضي كما في الحاضر، يصف المؤلف الضمني "الوراقين" بأنهم أذىال السلطة ومؤرخي الحكم والملوك، يكذبون ويزيفون الواقع طمعاً في كسب المال، فيستبدلهم بالقوالين، يقول السارد أبو ذر الغفارى:

"الوراقون إلى جانب معاوية الأمين يتهيأون لنجر الأفلام القصبية وكتابة التاريخ المروى داخل العادات الهمجية... حتى أنت ماذا فعلت أيها الطبرى... لقد

كنت وراها كغيرك، تتجه الأقلام وتدعوا الرعية إلى أن ينتبهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة، التي لا تتكرر إلاّ مرة واحدة في كلّ سبعة قرون كنت نظنن أيّها الطبرى أنّ الزمان الذي يكذب دعواك لن يأتي أبداً... ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجُلّدت بالقاطيفا... ماذًا فعلت بالحرف الوهاج؟ إنّه يقف عارياً خجولاً بعد أن سقطت عنه كلّ الألوان التي خبأته وراءها... كتبت وأنت تضع كيس النقود الذهبية في جيبك، كان معاوية واسع البالعوم، يأكل في اليوم سبع مرات... -ها يا أبا ذر الأغنياء يشكونك لأنّك تحرّض القراء عليهم⁽⁸⁾.

كان من الممكن أن يهتم الطبرى بتسجيل مآسي الجياع وال العراة أي الفقراء المحرومين من أدنى شيء يعيشون به وعليه، ولكنه كان مجبراً داخل ديوان الخليفة أن يتبع جزئيات وتفاصيل لا جدوى منها، متعلقة بالحياة اليومية لمعاوية حتى وهو يتناول الطعام إلى درجة التخمة، ولا يسأل عن ذلك الذي يموت جوعاً، أليس شكلًا من أشكال القهر الاجتماعي الذي يتحمله الفرد الضعيف في مجتمع تسيره الأنانية وعبادة الثروة وحسب؟

تمظهر القامع وتخفي المعموم في نص المخطوططة الشرقية: يرتبط القص عبر التاريخ بكتابه المسكون عنه، والمغيّب في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث يلجأ الروائي إلى إدراج نصوص / خطابات من التاريخ القديم، كنص متخيّل أدبي في النص الروائي ليؤكد صمت التاريخ ونزوعه في موافق عديدة عن قول الحق أو تسجيل الحقيقة، كما عاشها أفراد المجتمع في تلك المرحلة من التاريخ، أي أنّ الرواية هنا تبحث عن ثغرات التاريخ اللامنطوقه والمُهمّشة والمغيّبة بفعل التاريخ الرسمي الممرّك في جهة واحدة فقط.

تحدث الرواية عن التاريخ عندما تتعامل معه تعاملًا تخيليًا، تعالج المعطيات التاريخية استناداً إلى قوانين إنتاج النص، فتحوّل المادة إلى متخيّل يمس الواقع المعيش من جهة، ويتصل بالخيالي / الفني من جهة أخرى، هذا إذا قرأت الواقع / التاريخ قراءة تخيلية لا قراءة خطاب تاريخي محض.⁽⁹⁾ وإذا تصفحنا نص

"المخطوطه الشرقيه"⁽¹⁰⁾) نلاحظ أنها تتمة ومواصلة لما توقف عنده الأحداث والفاجعة في تلك الليلة السابعة بعد الألف في "رمي الماية"، حيث توقف واسيني الأعرج عند حافة التاريخ العربي الحديث، حين بدأت سيطرة بنى كلبون على المدينة/ البلاد العربية، فأشعلوا النار فيها، ونفوا العباد وراء أسوار المدينة، أما الذين بقوا فيها، فقد دفنوا أحياء أو صلبوا⁽¹¹⁾.

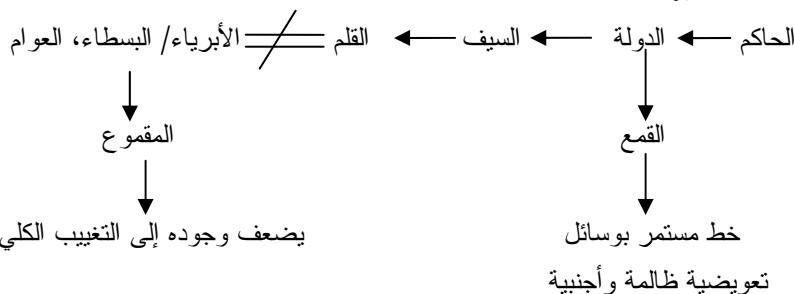
إن خطاب "المخطوطه الشرقيه" يكاد يكون إعادة قراءة التاريخ العربي كلباً، من خلال الجزء الذي تضمنه الكتاب الكبير الذي ألفه عبد الرحمن وفيه قصة خراب وسقوط ثم هزيمة الملياني، إنه "المخطوط الشرقي" الذي كان أوسكار / عالم الآثار، يبحث عنه مع فرقته، لأنّه كان يخدم مصالح الملياني، والجهة التي تخطط لإرجاع ملك الأب بوساطة ابنه، الأمير نوح، تلك الجبهة القوية الرابضة في عرض البحر بأسطولها العظيم.

إن المخطوط الشرقي يحتوي على عدة أبواب⁽¹²⁾، ليوضح السلوك القمعي، ويشهد على مختلف الجرائم السياسية والتاريخية والأخلاقية في حق سكان البلاد الأبرية.

يرد عبد الرحمن على السارد الأمير نوح: "من قال إن الدنيا تعطي سرّها خارج الحرف المسبوك والدم المسفوک والحق المشكوك؟ من قال الكاتب يقول ما لا يقول، ولا يقول ما يقول، إعلم يرحمك الله... إن السيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدولة، ويستعين بهما على أمره، إلا أن الحاجة في أول الدولة إلى السيف ما دام أهلها في تمهيد أمرهم أشد من الحاجة إلى القلم، لأن القلم في تلك الحال خادم فقط، واصل الشيخ قراءاته... كل شيء دمر عن آخره... الأغلبية الغالبة أبىت عن آخرها، وعوضت برجالات المخابرات المدرية على القتل والضغينة..."⁽¹³⁾

يتجلّى لنا من هذا الملفوظ أساس نشأة الدولة هو السيف أي القوة وإكراه اليسطاء/ الضعفاء على الخضوع والطاعة، وإنما فالإبادة والقتل، أما القلم فيأتي في

المرتبة الثالثة لترجمه دولة السيف على أن يسجل ما ترحب في تسجيله وحفظه وتصير المعادلة بهذا الشكل:



يفسح الرواи المفترض الطريق أمام الأمير نوح/ السارد ليقرأ الجرائم التي اقترفها الأب في حق رعيته، لقد انهزم لأنّه لم يعتمد العلم والعلماء والقلم لذلك تمكّن منه أعداؤه، وفي الأخير اختار السيف والبطش، فتتبّعثر كلّ أعضاء جسده حتى قبل أن يدفن كإنسان كامل.

▪ **آليات السلطة القامعة:** لقد كان الأب/ الملياني حاكماً منافقاً مع نفسه ومع الناس/ المواطنين، وكذلك تجاه الدين والشريعة، لقد فتح أبواب الرحمة والدين والجنّة عن آخرها... منع القتل وأعطى الأوامر بتحطيم كل السجون لينعم المواطن براحة في وطنه... حطمت دبابات الملياني القلاع القديمة وما بقي واقفاً حُوّل إلى سجون سرية، وحين احتاج علماء الحفريات على تحطيم هذه القلاع... إذ يجب تحويلها إلى متاحف، رد عليهم الملياني ساخراً: "يا حمير نحطّم قلعتين أمام الرأي العام، أما البقية أنتم مجانيين، فستبقى سجوننا كما كانت سياكلها هؤلاء الهمج إذا لم نضبطهم"⁽¹⁴⁾.

لقد قمع الملياني عامة الشعب الذي يصفق له الناس في الظاهر وترحب به الدول الديمقراطية والمنظمات المدافعة عن حقوق الإنسان، ولكن في الواقع المعيش هو مجرم وظالم وديكتاتوري منافق مستبد برعيته يفعل ذلك باسم الشرعية الدينية والإنسانية، ذلك أنّ "كتائب الظلم" تحلّ وتحرم كما تشاء، وتحول الدنيا إلى قيامة، الجوع والفقر منتشران في كل مكان العلم والعمل محظوظان، العمل موبقة من

الموبقات والعلم صار بدعة وظلالة وإلحاد، فالحاكم يكره العلماء والعمال والكتاب وكل المبدعين، لا لشيء إلا لأنهم المدافعون عن الضعفاء وعامة الناس ضد القمع والقهر والطغيان.

ومقابل ذلك نجد الحكم وأعوانه يقررون بمراسيم معينة تزويج المكتبات الوطنية والولائية والبلدية بمؤلفات تصب في إطار عذاب القبر، مشاهد القيامة والسيدا، وتكتيف لكتب ابن تيمية وسيّد قطب، وتقسیر البيطري...وفتاوى الطالبان مقابل ذلك تمنع كتب طه حسين، ابن رشد وابن خلدون وحسين مروة وأدونيس...الخ⁽¹⁵⁾.

إنَّ التاريخ الرسمي لم يسجل هذه المعطيات، لأنَّه اهتم بتسجيل وقائع الحكام والأقوياء فقط، وهو مفتون بتغريب غيرهم، أو تجاهل ما يسيء إلى شخصهم ويشوّه صورتهم أمام محكمة التاريخ تجاه الأجيال القادمة.

فالرواية تشير إلى فعل هؤلاء دون مبالغة ودون أن تطمح إلى أن تحتل مكانة التاريخ ولكنها بكل تأكيد - ضد التاريخ المصنوع والمكتوب وفق رغبة المسلمين والأقوياء والرجعين الدكتاتوريين، وبذلك يمكن للرواية أن تعيد رسم المشهد التاريخي - السياسي بتفاصيله الحقيقة⁽¹⁶⁾.

• القامع والمقموع / علاقة عكسية: تتعرض رواية "سوناتا لأشباح القدس"⁽¹⁷⁾، إلى ثنائية القامع الإسرائيلي ممثلاً بالموساد والهجانا بتداعيم إنجليزي مؤكداً. ومقموع مُمثلًا بالأهالي المقهىين وكل فئات الشعب الفلسطيني التي تواجه السلوك القمعي الإسرائيلي يومياً، ولاسيما في حارة المغاربة بالقدس وشارع يافا، تقول الساردة مي: "وفي شارع يافا نفسه، شاهدت تجمعاً يهودياً مؤطراً بجنود الهجانة في حالة هياج شديد كانوا متوجهين شرقاً للهجوم على المناطق العربية ولكنهم منعوا من بعض زعائمهم... فأحرقوا سينماركس في شارع البرنسيس ماري بعض مخازن النجارة... ثم تحولت الأحداث الصغيرة إلى تفتييل حقيقي..."⁽¹⁸⁾.

هذه هي تجليات القمع اليهودي ضد المقاومين المقدسيّين وخاصة بعد سنة 1947، حيث يواجهه هؤلاء آلة القمع بمختلف الوسائل المعنوية والمادية من طرف الشباب الإسرائيلي المتطرف بتحريض من جهاز المخابرات الرسمية، وأحياناً يوجه القمع والقتل بشكل مباشر مثلاً حدث في ليلة ذلك اليوم المشؤوم، "مدينة القدس في حارة المغاربة البارحة ليلاً وكعادتها، هاجمت مجموعات من فرق الهاجانا بيت عائلة الحسين العريقة بحثاً عن أحد الأفراد المقاومين، ولكنهم لم يجدوا إلا الزوجة والأم... وعندما تدخلت الأم بالوسائل التي توفرت لها لحماية كناتها، أطلق عليها أحد عساكر الهاجانا النار، بينما صعدت زوجة الابن إلى الطابق العلوي، وعندما اقتربوا منها رمت نفسها من الأعلى، وكانت حاملاً في شهرها السابع"⁽¹⁹⁾.

إنَّ العنصر المقاوم هنا هو الفرد الفلسطيني، الذي ما انفكَ ينسى الوجود البريطاني الأول على أرضه، حتى فوجئ بدخول ثانٍ هو الاحتلال اليهودي الذي يوظف كلَّ الأساليب القمعية من ظلم وتنقيل ليتمكن من الأرض والعباد.

أما عن الآلية التي مكنت الروائي من الكشف عن هذا السلوك القمعي هي المؤلف الضمني الذي يكلف الساردة مي بتولي قراءة مقاطع من جريدة رسمية يهودية، ورددت كنص متخلل في السياق النصي الذي راحت مي تسترجعه من أجل معرفة الحقيقة التي خبأها عليها الأب سنين طويلة، وعندها تعرف مدى قساوة العدو الإسرائيلي والآلام التي يکابدها الأهالي في الأرض المحتلة، إلى غاية هذه الشهادات يبقى الفاعل القمعي هو العنصر اليهودي وحلفاؤه الإنجليز، أما المفعول به أو المقاوم هو الشعب الفلسطيني بعامة، ولكن وضمن المسار السريدي نفسه لنصل "سوناتا" يصبح العالم مقلوباً، فتتغير الأدوار، ويتحول المقاوم إلى الطرف القائم والمسؤول عن الكثير من الجرائم المرتكبة هذه المرة، اليهود الذين يتتحولون بدورهم إلى ضحية القمع؛ قمع الأهالي بدلاً من عنصر محظوظ سالب للحق والحرية وقداسة الأرض.

فعلاً يتحول الفلسطينيون إلى مخربين و مجرمين وجهالة وخاصة بعد انتشار قرار التقسيم الذي وقعته كلّ من بريطانيا ووريثتها الشرعية إسرائيل، يقول السارد/ الشاهد على الأحداث التي عرفتها شوارع مدينة القدس يوم 20 ديسمبر 1947 إثر إضراب دعت إليه الهيئة العربية العليا، فقامت مظاهره عمتها الكثير من الفوضى، "سلم لي الكثير من الأطفال الحجارة التي كسروها على حواجز الطرقات وطلبو مني أن أكسر زجاج أحد المحلات اليهودية... بينما داهم بقية زملائي المركز التجاري المعروف بالشمامع..."⁽²⁰⁾. يوضح هذا النص أنّ الطرف اليهودي هو المقصوم، وأنّ الأهالي والمقدسين هم الذين بادروا بالتكسير والتخييب والحرق، فتلاشى القضية مضمورة غير صريحة.

وأخيراً لعب النص التاريخي المتخيل هنا دوراً مهماً في فهم النص وتأويله، بعد أن تفاعل مع السياق النصي للرواية الذي يبدو مغافلاً قبل أن يفكّ شفرته القارئ، لذلك يرتبط النص بالقارئ الذكي ولا يرتبط بالنص ذاته، فهو يشير إلى عملية ما تختص بعقل هذا القارئ، وهي عملية جد مهمة للولوج إلى أعماق النص فالتناص يكمل بطريقة حتمية تجربتنا النصية، هو الإدراك بأنّ قراءتنا للنص لا يمكن أن تكون مكتملة أو مقنعة كما ذهب إلى ذلك الناقد ميشال ريفاتير.

(21). (M. RIFFATTER)

▪ **المناص** / عتبة بعض عناوين المدونة: لقد خصص جيرار جينات كتاباً بأكمله سماه "أطراس"، فحلل مفهوم التناص وبين الآليات التي يشتغل بها وأعطى مرادفاً له هو "النص الموازي"، ويقصد به كلّ المعلومات والبيانات الهمashية والتكميلية التي تدور حول النص، فالنص الموازي يشمل مجموعة العتبات المتعددة الخاصة بالكاتب المحرر وهي: العناوين والإعلانات عن المنشور والإهداءات والمعلومات التي يتتصدر بها كتاب أو فصل من كتاب... وغيرها، وإذا عدنا إلى النصوص الموازية المرتبطة ببعض روایات مدونتنا نلاحظ أنّ أغلب هذه النصوص تشير بطريقة ما إلى وجود سلوك قمعي بدرجة معينة، في مجتمع هذه

الرواية أو تلك. لقد عنون واسيني الأعرج تغريبة صالح بن عامر الزوفري وفوق هذا العنوان نقرأ "نوار اللوز"، عاد واسيني الأعرج إلى التراث القديم، إلى عالم السير الشعبية وربطها أي تغريبة صالح بأختها القديمة تغريبة بنى هلال والسيرة الهلالية.

وسنهم هنا فقط بما يدعم الموقف القمعي والمقمعين، ويظهر أنّ البطل صالح، ذاق من المأسى الكثير، لذلك يقرر التنقل والترحال بشكل فردي، فما علاقة هذا بالتغريبة الأولى التي كانت جماعية.

لقد أوضحت لنا ملفوظات المقدمة هذا الغموض من خلال هذه العبارات: دعوة القارئ إلى أن يتنازل ويقرأ السيرة الهلالية، وكذلك تأكيد الرواذي الضمني أنّ الرواية من صنع الخيال، وإن لاحظ القارئ أي تطابق، فذلك ليس بمحض الصدفة، والعبارة الثالثة تبيّن أنّ المجتمع/ الأمة تواجه أزمة وأفرادها يعانون الفقر والجوع سبب ظلم وسلط الحكم.

فالراهن/ الواقع لا يختلف عن الماضي/ التاريخي، أي ثمة علاقة واضحة بين ما وقع وما يقع الآن، في مجتمع "نوار اللوز" طالما أنّ لغة الحاكم المستبدون هي السيف وحسب، وهكذا ندرك أنّ تموقع البطل صالح بن عامر الزوفري⁽²²⁾ بين أطر ثلاثة تاريخي وواقعي وسياسي يؤدي إلى القول؛ إنّ لقبه المذكور بعد لفظة تغريبة تحمل تناقضًا خاصاً وعميقاً. فهو رحلة، غير مستقر في مكان معين، متوجه نحو الغرب، حيث فتح له باب الرزق هناك، على الأقل كما كان يعتقد، أما صالح فقد كانت رغبته أن يكون فرداً/ مواطناً صالحاً ومفيداً في وسطه الاجتماعي بكل السبل المسموحة، فسلفه كان معمراً لذلك يجب أن يكون هو كذلك، إلا أنّ كلمة زوفري جاءت لتوقف هذا التفاؤل، بحكم أنّ المعنى المتداول في الدارجة الجزائرية لهذه اللفظة هو المتتسخ أو المتعفن أي إنسان غير مرغوب فيه، المهمش وهذا لا يبتعد كثيراً عن المقهور والمقمع، لأنّ صورة القمع في الماضي هي نفسها في الواقع المعيش الزمن والمكان فقط مما اللذان يختلفان.

وعليه فقد أسممت هذه العتبات أو النصوص الجزئية الموازية في تأويل النص ومنحه عدة أبعاد لها ما يدعمها في السياق النصي للرواية.

وفي رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف/ رمل الماية" يشير العنوان كعبته نصية خارجية أنّ ثمة فاجعة، ولا يمكن أن تكون هناك فاجعة/ مصيبة ما، والأوضاع الاجتماعية توحى بالأمن والاستقرار، فالفاجعة متقلة بدلالات سلبية تصب كلها في إطار ما تقدم الفاجعة من بطش وقهْر وتعالٍ على العامة، وإن كان في الليالي العربية "ألف ليلة وليلة" النص التراخي المعروف ما يدل على محاولة لإبراز تفوق ذكوري صرف على المرأة/ الأنثى العنصر الضعيف عندما نوى شهريار قطع رأس شهرزاد في تلك الليلة بعد الألف، إذا هناك نية مسبقة مقصودة لقهر العنصر النسوي في المجتمع، والإصرار على اعتبارها إنساناً ثانوياً.

وإذا توقفنا عند نص "كريماتوريوم/ سوناتا لأشباح القدس"، نلاحظ أن كل ألفاظ عنبة العنوان الخارج نصي، تبيّن رائحة الظلم والقمع موجودة ضمنياً أو صراحة فكريماتوريوم؛ أو المحرقة لا تكون ذات فاعلية، إلا إذا كان الإنسان يوصى بأن تحرق جثته داخل هذه الآلة التي تحول الجسد إلى كمثة من غبار، يحتفظ به داخل علبة، أو قد ينشر داخل مكان مفقود، بالنسبة للذى يوصى بذلك، كما فعلت مي بطلة الرواية هنا، عندما أصرت في وصيتها لابنها يوبا، أن يتحول جسدها إلى غبار، يأخذه إلى أرض القدس فينثره على كل شبر منها، لأنّها الطريقة الوحيدة التي وجدتها لتعود، فتحتضن بغارها الأرض التي هُجرت منها مجردة ولم تشبع منها يوماً، وربما هذا هو الحق الوحيد الذي بقي لها، غادرت فلسطين إنسانة وتعود إليها كمية من الغبار، هذه كانت رغبتها. "أفضل للجميع يا يوبا، ربما كنت في أعماقي أنتقم من جدك الذي منح جسده للمسرحة، قد يكون جسده منح الحياة لأناس كثرين، من يدري؟ قد يكون هيكله العظمي يدرس الآن لأطفال مدرسة صغيرة في كاليفورنيا؟ فقد داوى الغياب بغياب أمر، أنا لن أترك ورأي سوى الرماد".⁽²³⁾

إنّ هذه الرغبة الملحة من لدن الساردة مي، في أن تعود إلى فلسطين في شكل رماد، لا يؤكّد سوى أمرتين، الأول هو إكراهها على مغادرة القدس، والثاني

هو إصرارها على العودة وأن يُدفن جسدها في أرضها الأم وإن بعد أن يصير غباراً ينثر عليها، وهذا الأمران يؤكdan قمما نفسيا عميقاً بشكل معنوي/ داخلي، كان ينخر جسد مي بشكل بطيء.

بينما كلمة "سوناتا" فهي بقدر ما تضفي إيقاعاً وجمالية على العنوان الجزئي للرواية، فإنّها تحيل القارئ إلى المتن الذي يعرض له معطيات كثيرة مرتبطة بالابن يوبا، لأنّه كان يحب الموسيقيين ويعشق السمفونيات العالمية، وأمه كانت تنافق الموسيقى بطريقة لافتة للانتباه⁽²⁴⁾، حتى أنها متأثرة جداً بالفنانة اليونانية ماريا كلاس، وهو كان يأمل أن يبدع مقطوعة موسيقية خالدة يسمعه الأمه قبل أن يخطفها الموت، وتصير شبحاً كبقة الذين ماتوا ولم يعودوا إلى القدس/ فلسطين، حيث أصبحت الأرض موطننا للأشباح لا للأدميين الحقيقيين. ولو نظرت السؤال لماذا؟ لكان الجواب، أنّ الذين هاجروا أو هجرّوا، فعلوا ذلك لأسباب ليست بعيدة عن الظلم والاستبداد والقمع في النهاية.

وعليه فالعنوان بكليته يتضمن معاني القمع بكل أبعاده الإنسانية في مدينة كان من العدل أن تبقى فاتحة ذراعيها لكل الديانات وكل البشر دون تمييز عرقي أو ديني.

2- شعرية لغة الخطاب التاريخي في روايات واسيني الأعرج:

- **المستويات والأنماط:** رأينا كيف أنّ أغلب روايات المدونة في هذه الدراسة النصية تميزت بتعديدية أجناسية واضحة، وكانت الهيمنة للأجناس غير الأدبية، ولاسيما الخطاب التاريخي الذي حضر بحرفيته تارة وبمضمونه وإحالاته المختلفة تارة أخرى. وإذا وقفنا عند خصوصية اللغة في هذا الخطاب التاريخي يجب أن نتناوله من وجهتين هما:

- اللغة التاريخية الصرفية.

- لغة التاريخ عندما يدخل إلى سرد روائي/ تسريد التاريخ، وهنا يصعب على القارئ أن يفرق بين لغة المبدع أي لغة العالم التخييلي ولغة المادة التاريخية المحضة أي لغة المؤرخ الحقيقي الذي سجل الواقع، أو هكذا يفترض في الإطار الرسمي.

ومن هنا، فإنّ اللغة من هذا المنظور الثاني لا يمكن للغة الخطاب التاريخي أن تخرج عما هو رسمي، لأنّها أرّخت لجهة معينة، وخاصة أنّ المؤرخ هو الذي سجل الأحداث بمفرده، فلا تستغرب هيمنة الصوت الواحد وتوجيهه الذات فيما يعرضه من حقائق وما يطلقه من أحكام⁽²⁵⁾. بينما إدراج المادة التاريخية في العالم التخييلي، هو الذي يطرح إشكالية خاصة، لأنّ السمة المشتركة بين الرواية والتاريخ هو السرد، ولن نفصل في من هو السارد في العالمين وما هي وظائفه، والتي يمكن اختصارها في الإشراف والتسيق، تقديم الأحداث وال الشخصوص ثم التقييم والتعليق والتفسير وحتى التعقيب وإصدار الحكم أحياناً على كلام الشخصوص.

يقول السارد في نص "كريماتوريوم": "إرادة مي لم تكن كافية لكسر الموت، وسيجارتها التي تؤنس كل خلواتها، ظلت مرافقة لها حتى وهي تضع آخر الألوان على لوحاتها في ساحة المستشفى عندما يكون الجو رائعاً، نبهها يوماً مرة إلى السجارة التي كانت قد احترقت وبدأت تأكل إصبعيها المُسْكِنْ بمصفاتها".⁽²⁶⁾

قام السارد - هنا - بتقييم وضعية مي بعد أن تدهورت حالتها الصحية، والتعليق على بعض سلوكياتها اليومية، أما عن مستويات تقديم الخطاب التاريخي فتتمظهر في ثلاثة مستويات هي الخطاب المحول، والخطاب المسرود (*discours romanisé*) والخطاب المستحضر، وأنّ السياق يفرض علينا تحليل شعرية اللغة المرتبطة بالخطاب التاريخي للنص الروائي، أي انتقاء السياقات التي تجلت فيها ظاهرة القمع وضحاياها في المدونة المختارة، فإننا سنركز على مظاهر شعرية هذه اللغة؟

ولكي نخوض في هذه المسألة يجب إدراج أهم المستويات اللغوية وهي:

- مستوى التفرد: ويظهر هذا المستوى في لغة الحاكم / رجل السلطة، تتميز اللغة بتساميها وعلوها على كلّ أنواع الخطابات الأخرى السائدة، باحتة عن إطار تتحقق فيه بقوه، لأنّها لغة هيبة وجلال، إنّها تبحث عن هيمنة إيديولوجية معينة، ف تكون هي لغة المركز واللغات التي تحيا حولها يجب أن تكون تابعة وخاضعة لا غير، يقول السارد نوح / الإمام في نص المخطوطه الشرقية بلغة رسمية صريحة،

بعد أن أقفع الناس بعده وذرته ورضا الإله عليه: "لن أحفظ إلاً من أقرأ في عينه أنه سيحفظ مجيء، أما البقية فستكون شهوة للبحر والأمواج الجائعة"⁽²⁷⁾. نلاحظ أن لغة الحاكم/ السلطان هي لغة مركزية مفروضة، على العامة الخضوع إلى قناعاتها وإلاً فمصيرها الهلاك، إنها لغة محملة بأساليب التهديد والتخييف.

-مستوى الازدواج: يكشف هذا المستوى عن ثنائية جد مميزة وخطيرة تقسم الكلام إلى نوعين؛ فتجعل واحداً في مرتبة أعلى، والآخر في الأسفل، إنه كلام لا يقبل التوازي ولا التكافؤ، فالكلام الأول يترفع ويتسامي ويتعالى، وكلام آخر يتهاوى وينزل إلى المراتب الدنيا، لذلك يتموقع النوع الأول في الإطار الإرسالي أي كمرسل دائماً، والثاني في موضع الاستقبال فقط⁽²⁸⁾.

ولا تخلو النصوص الروائية المعاصرة وخاصة الجزائرية من هذه الثنائية، التي تفضح الخطاب التقردي المطبوع بألوهية، الذي يتحول إلى كلام أمر حسب ما اصطلاح عليه الناقد الروسي ميخائيل باختين، والثاني يقابلها مصطلح نقيض هو الكلام المطبع، وهذا الأخير لا يقصد به الكلام المقعن بتعبير باختين لأن هذا الناقد يميز بين الكلام الأمر والكلام المقعن داخلياً، كل حسب المجالات التي يسود فيها، ويمكن تعريف المصطلحين كما يأتي:

الكلام الأمر هو كل ما له علاقة بالسلطوي على مختلف الأصعدة دينياً وسياسياً وأخلاقياً وأبوياً، ونضيف كذلك كلام الكبار وذوي الموضع الاستراتيجية الخاصة أي من هم في موقع التقفين، حيث يشعر السامع أن ثمة سلطة داخلية حقيقة ترغمه على الخضوع والرضوخ؛ لهذا الأمر أو ذاك، ويمكن أن نمثل لهذا الصنف من الكلام في المخطوطات الشرقية بكلام أحد المعلقين باسم الملياني قائلاً: "يا أيها القوم اسمعوا وعوا، إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم، إن أكركم عند الله أتقاكم، وعندما جاء دور إبادة العلماء والعمال جماعياً أعطى الملياني للة الثقيلة الخاصة بدك الأسمنت المسلح وتبليط الطرقات بالسير على الأجداد، ثم اتبعت بدبابية ضخمة من نوع T4 سوفياتية الصنع، كانت العظام تتكسر بقوة وقتل اللحم الآدمي تتطاير وتلتتصق بالعجلات الحديدية...وتعليق

التلفزيون يزداد حماسية... الله أكبر !! الله أكبر !! لقد ظهر الحق وزهق الباطل، إنَّ الباطل كان زهوقاً⁽²⁹⁾.

يُتخفي السارِد هنا وراء المعلق التلفزيوني، الذي بدوره اللسان الناطق باسم السلطة الحاكمة الموجهة لسيادة البلاد والعباد، فيُلْبِس الشرعية الدينية ليحول خطابها إلى خطاب أمر ينطوي تحت شعار القدسية والخصوص المطلق للكلمة/ الإلهية العليا/ الآمرة، والتي يجب على الجميع أن يعترف بها سواء اعترفنا بها أم لم نعترف بها، وبالتالي لا تعليق أو تعقيب أو مراجعة أو رفض، فسلطة الكلمة هنا تتساوِى وحدَ السيف.

وقد دعم ميخائيل باختين هذا التوجّه في مفهوم الكلام الآخر بأنَّ كلام يجب أن يُعرَف به، وأنَّ يستوعب بدون شروط، لذلك لا يسمح بأيٍّ تصرف في السياق، الذي ترد فيه... إنَّه يحيل إلى وعياناً لغوي مثل كتلة متماضكة غير قابلة للقسمة، إما أن نقبله كليّة أو نرفضه كليّة.⁽³⁰⁾

وهكذا يتحول الكلام الآخر إلى سلطان، باعتبار أنَّ الدليل اللغوي سلطان والسلطان دليل لغوي، سواء كان الأمر بفعل الشيء أو نقشه أو بهما معاً فيبقى الكلام مقدساً ومتعلِّياً.

لقد قدم طه عبد الرحمن مجموعة من المميّزات، التي ترتبط بالسلطان، فهو يستمد قوته من الموضع الذي يتواجد فيه، ويعني كذلك القوة والاستعلاء، وعند البرهان هو يقع بالإكراه والقمع والتهديد والتخييف...⁽³¹⁾.

ومقابل الكلام السلطوي، الآخر يفترض ميخائيل باختين كلاماً نقضاً يسميه الكلام المُقْعِن أساسه الحوار والجادال، والأخذ والرد في الآراء المختلفة، المتتجدة بشكل مستمر لأنَّها تتشكّل في أحضان الصراع القائم في الواقع بين القناعات والإيديولوجيات المتعددة.

تقول مي الساردة: "تأكد لي يومها أنَّ شيئاً مهماً في المدينة الطيبة، التي كنا نسميها مدينة الله، قد انكسر وأنَّ الله أخلاها نهائياً، أصبحت القدس مكاناً فقراً مثل الدار المهجورة. صليت مع طنت جينا في كنيسة القيامة، خالي غسان قال لي صلي

حيثما شعرت أنَّ اللهُ قرِيبٌ منكَ وَيمْكُنُ أَنْ يسمعُكَ وَلَا يَهُمُ المَكَانُ أَنْ يَكُونُ مسجداً أو كنيسةً أو كنيستاً... وَمَعَ خَالِي غَسَانَ صَلَيْتُ فِي الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى طَوَالَ شَهْرِ رَمَضَانَ بِكَامْلَهُ، وَاخْتَرْتُ لِيَلَةَ الْقَدْرِ لِأَوْجَهِ دُعَوْتِي الْكَبْرِيَّ اللَّهُ لِيَحْفَظَ مَدِينَتِهِ مِنَ الْخَرَابِ الْقَادِمِ⁽³²⁾.

فِي الْمَفْوَظِ دُعَوَةٌ إِلَى حَوَارٍ مَقْنِعٍ، لِأَيِّ إِنْسَانٍ يَرْغُبُ فِي مَعْتَقَدِهِ مَا دُونَ إِكْرَاهٍ أَوْ ضَغْطٍ لِأَنَّ الْأَرْضَ اللَّهُ؛ وَاللهُ مُوْجُودٌ فِي كُلِّ مَكَانٍ، فَبِأَيِّ حَقٍّ يَدْعُونِي هَذَا أَنَّهُ مَفْوَضٌ مِنَ اللهِ، يَجْبُرُ ذَاكَ عَلَى أَنْ يَعْتَقِدَهُ مِنْ غَيْرِ قَناعةٍ أَوْ رَغْبَةٍ، فَالَّذِي يَصْلِي فِي الْكَنِيْسَةِ لَا يَضُرُّ إِذَا مَا صَلَى فِي الْمَسْجِدِ، فَالْدَّعَاءُ وَاحِدٌ وَاللهُ وَاحِدٌ، وَهَذَا رَأْيٌ يَتَضَمَّنُ مَعَانِيَ الْحَوَارِ وَالْتَّسَامِحِ وَمَا يَتَعَبَّهُمَا.

وَالْسُّؤَالُ الَّذِي نَطَرَهُ فِي هَذَا السَّيَاقِ هُوَ: هَلْ اعْتَمَدَ وَاسِينِيَ الْأَعْرَجُ هَذِينَ الْمَسْتَوَيَيْنَ لِلْغَةِ الْخَطَابِ الرَّوَائِيِّ التَّارِيْخِيِّ فِي رَوَايَاتِهِ؟ حَسْبَ طَرْحِ مِيَخَائِيلِ باخْتِينِ فِي تَصْنِيفِهِ لِلْغَتَيْنِ الْأَمْرَةِ وَالْمَقْنَعَةِ، أَمْ أَنَّ وَاسِينِيَ تَجاوزَ تَمِيزَ باخْتِينَ، فَوَظَفَ صَنْفَهُ كَلامِيَا آخِرَ يَبْتَعِدُ عَنْهُمَا، وَلَكِنَّهُ يَقْتَرُبُ أَكْثَرَ مِنَ الْكَلَامِ الْأَمْرِ، وَيُسَمَّى بِالْكَلَامِ الْمُطِيعِ، هُوَ كَلامٌ بِدُورِهِ لَهُ سُجْلٌ الْخَاصُّ وَطَرِيقَتُهُ فِي الظَّهُورِ وَأَسْلَيْهِ الْمُتَعَدِّدَةِ فِي النَّصِّ الرَّوَائِيِّ، وَيَكُونُ دُورُهُ تَصْدِيقُ أَفْعَالِ هَذَا الْحَاكِمِ / الْأَمْرِ وَأَقْوَالِهِ وَتَبَرِيرِ نَوَايَاهُ، فَهُوَ مِنَ النَّاحِيَةِ التَّرْكِيَّيَّةِ مُتَمَّلٌ لِلْكَلَامِ الْأَمْرِ، وَمِنَ النَّاحِيَةِ الْوَظِيفِيَّةِ يُؤْدِي دُورًا إِثْبَاتِيًّا وَإِقْناعِيًّا بِلَا حَجَةٍ، فَهُوَ كَلامُ الْإِسْتِجَابَةِ التَّلَاقِيَّةِ لِلْكَلَامِ الْلَّادِلِيِّ وَالْمَطَاوِعِ الْطَّبِيعِيِّ لِخَطَابِ الْلَّاحِةِ.

وَيَمْكُنُ حَصْرُ أَبْرَزِ مَمِيرَاتِهِ أَنَّهُ كَلامٌ طَلْبِ الْمَنَافِعِ؛ وَهُوَ أَسْلُوبٌ مَاهِرٌ مَرْحَبٌ بِالْكَلَامِ الْأَمْرِ، وَمَنْحَازٌ ضَمْنِيَا عَلَى حَسَابِ الْوَاقِعِ وَالتَّارِيْخِ.⁽³³⁾ فَعِنْدَمَا تَتَحاَوَرُ مَعِ أَبِيهَا حَوْلَ مَوْضِعِ تَجْرِيمِ الْأَلْمَانِ فِي حَقِّ يَهُودِ أُورُوْبَا إِثْرَ حَادِثَةِ الْمَحْرَقَةِ الْمُعْرُوفَةِ، يُحَمِّلُ إِيْفَا موْهَلِرُ وَهِيَ الْمَانِيَّةُ الْأَصْلُ صَدِيقَةُ أَبِيهَا مَسْؤُلِيَّةِ قَتْلِ الْيَهُودِ، وَكَانَ هُؤُلَاءِ أَبْرَيَاءَ وَضَحَايَا الْإِنْسَانِيَّةِ، فَيَظْهُرُ كَلامٌ مَيِّ وَأَبِيهَا أَنَّهُمَا كَانَا مَنْحَازِيْنَ وَمُتَفَهِّمِيْنَ لِمَا حَدَثَ لِلْيَهُودِ فِي فَتَرَةِ مَا مِنْ جَهَةٍ، وَمِنْ جَهَةِ ثَانِيَّةٍ وَكَانُوهُمَا يَقُولُانَ لِلْأَهَالِيِّ، لِكُلِّ الْفَلَسْطِينِيِّيِّنَ الْمَقاوِمِيِّينَ، أَنَّكُمْ تَظْلَمُونَهُمْ لِأَنَّهُمْ

موجودون والعرب منذ الزمن الغابر على هذه الأرض. تُنْقُلُ مِي كلام أَبِيهَا عن إيفا موهلر قائلةً: "أَنَا لَا أَكْرَهُ الْيَهُودَ، فَلَا مشْكُلٌ بَيْنِي وَبَيْنِ دِينِهِمْ، أَمْقَتُ الصَّهِيُونِيَّةَ لِأَنَّهَا سَرَقَتْ مِنِي أَرْضِي وَذَبَحَتْ أَهْلَكَ... ثُمَّ تَرَدَّ عَلَيْهِ ابْنَتِهِ: لَقَدْ أَحْرَقَ أَصْدِقَاؤُكَ النَّازِيُّونَ وَأَحْبَابَ إِيفَا موهلر يَهُودًا وَأَبْرِيَاءَ وَأَبَادُوا الْمَلَائِكَ لِأَنَّهُمْ يَهُود؟ هَلْ تَتَصَوَّرُ هُولَ الْفَاجِعَةِ؟"

فالألفاظ الأخيرة توضح كيف أن الساردة مي وغيرها برأت اليهود من مختلف الجرائم والسلوكيات القمعية، التي يمارسونها يوميا ضدّ الأهالي في فلسطين، وكأنّ تواجد هذا العنصر الغريب على أرض المقدسيين شرعي وحق تاريخي، ومثل هذا الموقف لا يصرّح بتائيده لليهود كسلطة آمرة على أرض ليست لهم، ولكن كلام مثل هذا يطوع ويريد أن يقنعوا أن اليهود بشر ولهم الحق في الحياة الكريمة لكل الناس، ولكن الحجة في هذا الكلام غائبة.

خاتمة: وأخيرا نقول إنّ الروائي المعاصر وهو يلجاً إلى استحضار المادة التاريخية العربية الإسلامية مشرقاً ومغارباً وكذلك العالمية، لا يفعل ذلك ليعيد حرفياً ما قالته المؤلفات الرسمية التسجيلية التي لفنتها السلطة إلى الأجيال وكأنّ زمنها انتهى ويجب طيّ صفحاتها؛ بل أصبح التاريخ عنصراً فعالاً في العملية التخييلية وخاصة مع الجنس الروائي ممثلاً بواسيني الأعرج، حيث أضحت التاريخ متذمجاً في العالم المتخيّل يشخص الحاضر ويبحث عن حلول مستقبل آت، ذلك لأنّ الحاضر يطرح الأسئلة، ولا يجيب عنها إلا بالعودة إلى الماضي؛ لأنّ هذا الأخير صمت وغَيَّب الإجابات ولم يقدم إلا إجابة فيها الكثير من الكذب والنفاق والمغالطة.

ومن هنا صار تطرق الروائي إلى الموضوع التّاريخي، ليس الهدف منه تمجيد التاريخ وإظهار عظمته بحسب ما أفرزها التأويل الرسمي للتاريخ، كما فعل واسيني العرج في نصوص مدونة هذه الورقة، وإنما إعادة قراءة ومراجعة وتصحيح للتأويلات التي احتوتها كتب المؤرخين ومؤلفاتهم المكتّبة في مختلف المكتبات المحلية والعربية.

نقرأ إذن موضوعاً سكت عنه المؤرخ السلطوي، فيعمل المبدع بواسطة الخيال الروائي إلى استكشاف عناصر وحقائق مغيبة ومحظوظة على الإنسان الجزائري، كما كان الحال في رواية كتاب الأمير مثلاً، أو يجعل الموضوع التاريخي وسيلة تعرية لكل المقومين في هذا الوطن أو خارجه، مبيناً صفات الحاكم القائم وأسلحته المعنوية والمادية كما قرأنا ذلك في المخطوطات الشرقية.

وهكذا يصير التاريخ في الرواية الواسينية من الموضوعات التي سُكت عنها، ويأتي الروائي وعبر بناء معين يكشف لنا ما خفي ضمن بيئة سردية، تتواافق على كل عناصرها التكوينية والجمالية، مما أمكننا إدراك نقطة مهمة في آخر هذا البحث وهي شعرية اللغة ومستوياتها في الخطاب التاريخي الموظف داخل النص الروائي، وكانت موزعة بين لغة آمرة ومقنعة وبينهما لغة مطيبة.

هوامش الموضوع:

-
- * يمكن الاستعانة بمراجع كل من جيرار جينات وجوليا كريستيفا.
 - 1- واسيني الأعرج: *نوار اللوز*/ تغريبة صالح بن عامر الزوفري، دار الحادثة، ط1، 1983.
 - 2- المصدر نفسه، ص 5.
 - 3- نفسه، ص 18.
 - واسيني الأعرج: *فاجعة الليل السابعة بعد الألف*/ رمایة المایة، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهد، الجزائر، 1993.
 - 4- المصدر نفسه، ص 64-66.
 - 5- نفسه، ص 135.
 - 6- نفسه، ص 34.
 - 7- نفسه، ص 25-26.
 - 8- أنظر / مصطفى المويقن: *تشكل المكونات الروائية*، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللادقية، ط1، 2001، ص 43-44.
 - 9- واسيني الأعرج: *المخطوطات الشرقية*، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2002.
 - 10- رمل المایة، ص 131.
 - 11- *المخطوطة الشرقية*، 153-152، 205، 274.
 - 12- المصدر نفسه، ص 210.

- 13- نفسه، ص 229.
- 14- أنظر/ نفسه، ص 244.
- 15- أنظر/ عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص ص 131-132.
- 16- واسيني الأعرج: كريماتوريوم / سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، منشورات بغدادي، الجزائر، ط1، 2008.
- 17- المصدر نفسه، ص ص 125-126.
- 18- نفسه، ص 264.
- 19- نفسه، ص 125.
- 20- مصطفى بيومي عبد السلام: التناقض مقربة نظرية شارحة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، مج 40، يولييو-سبتمبر 2011، ص 94.
- 21- أنظر/ نوار اللوز/ تغريبة صالح بن عامر الزوفري، ص 5.
- 22- سوناتا لأشباح القدس، ص 382.
- 23- المصدر نفسه، ص 111.
- 24- أنظر/ مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، ص 206.
- 25- سوناتا لأشباح القدس، ص 76.
- 26- المخطوطه الشرقيه، ص 443.
- 27- أنظر/ عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص 215.
- 28- المخطوطة الشرقية، ص ص 212-213.
- 29- أنظر/ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: أحمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987، ص 97.
- 30- أنظر/ طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكثير العقلي، المركز الثقافي العربي، 1998، ص ص 131-132.
- 31- سوناتا لأشباح القدس، ص ص 127-128.
- 32- أنظر/ عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص ص 219-220.
- 33- سوناتا لأشباح القدس، ص ص 79-80.

الصورة اللامحتملة

جاك رانسيير*

ترجمة الأستاذ: فريد الزاهي

جامعة الرباط - المغرب

ما الذي يجعل من صورة ما صورة لا تطاق؟ يبدو أن السؤال بدءً يتم عن الملامح التي تجعلنا عاجزين عن النظر إلى صورة من غير الإحساس بالألم أو الاستكتار. لكن ثمة سؤال ثان يظهر للتو مغفلاً بالسؤال الأول: هل هو أمر مقبول صنع صور من قبيل تلك وعرضها على أنظار الآخرين؟ لنفكر في إحدى آخر الاستفزازات للمصور الفوتوغرافي أوليفيiero طوسكانى Oliviero Toscani، أعني الملصق الذي تظهر فيه امرأة باللغة الهزالية (قهيمية) عارية وبادية العظام، الذي أُلصق في كافة المدن الإيطالية خلال أسبوع الموضة بميلانو سنة 2007. البعض حبي في ذلك إدانة جسورة تظهر واقع المعاناة والتعذيب المتواري خلف مظاهر الأنفافة والترف. وآخرون أدانوا في استعراض حقيقة الفرجة شكلاً أكثر وطأة من سيادته، إذ خلف قناع الاستكتار يقدم ذلك الاستعراض لعيون البصّاصين ليس فقط المظهر الرائع وإنما أيضاً الواقع الذئي. فالمصور قد عارض بين صورة المظهر وصورة الواقع. والحال أن صورة الواقع هي التي تغدو موضع تشكيك بدورها. فقد اعتبر البعض أن ما تقدمه باللغة الواقعية بحيث يصعب اقتراحه في شكل صورة فوتوغرافية. لا يتعلق الأمر فقط باحترام كرامة الأشخاص. فالصورة تعتبر غير قادرة على نقد الواقع لأنها تعود لنظام العيانية نفسه الذي ينتمي إليه الواقع، الذي يستعرض بالتناوب وجهه البراق ووجه الحقير اللذين يشكلان الفرجة نفسها.

إن نقل ما لا يطاق في الصورة إلى الصورة التي لا تطاق قد كان في قلب التوترات التي عرفها الفن السياسي. فنحن نعلم الدور الذي لعبته خلال حرب فيتنام بعض الصور الفوتوغرافية كصورة الصبية العارية التي تصرخ وسط

الشارع أمام الجنود. كما نعرف كيف جهد الفنانون الملتهمون في المواجهة بين هذه الصور التي تُبيّن عن الألم والموت والصور الإشهارية التي تُبيّن عن العيش المريح في الشقق الحديثة الفاخرة المجهزة أحسن تجهيز في البلد الذي يرسل أبناءه لحرق الأراضي الفيتامية بالذابل. لقد علقت سابقاً على سلسلة "الحرب تدخل البيوت" لمارطا روزلر، وخاصة ذلك الكولاج الذي يقام في شقة وضيئه وواسعة فتاتميَا يحمل بين ذراعيه طفلة ميتا. كان الطفل الميت الواقع الذي لا يطاق، المخفي بين ثياب الحياة الأمريكية، أي الواقع الذي لا يطاق الذي تحاول ألا تراه والذي يقوم مونطاج الفن السياسي برميه في وجهها. وقد أكدت كيف أن صدمة الواقع والمظهر هذه تغدو معودمة في الممارسات المعاصرة للكولاج التي تجعل من الاحتجاج السياسي تمظهاً للموضة الشابة، مثلها في ذلك مثل البضائع الفاخرة والصور الإشهارية. لن يكون إذن ثمة واقع لا يطاق يمكن للصورة أن تعارض به حظوة المظاهر، وإنما دفق للصور وحيد، ونظام وحيد للعرض الكوني، وهذا النظام هو ما يشكل اليوم ما لا يطاق.

هذا الانقلاب ليس مبعثه فقط خيبة الأمل في زمن لم يعد يثق لا في طرائق توكيده الواقع ولا في ضرورة مكافحة الظلم. إنه يشهد على ازدواجية كانت من قبل حاضرة في استعمال الصورة التي لا تطاق. كان يفترض في صورة الطفل القتيل أن تمزق صورة السعادة المصطنعة للحياة الأمريكية؛ كان يفترض فيها أن تفتح عيون من كانوا يتمتعون بتلك السعادة على ما لا يطاق في هذا الواقع وفي تواطئهم قصد إدماجهم في الصراع. لكن إنتاج هذا الأثر يظل غير متحدد. من الأكيد أن رؤية الطفل القتيل في الشقة الجميلة ذات الحيطان الواضحة وذات الأبعاد الشاسعة أمر لا يطاق. لكن ليس ثمة من سبب خاص يدفعها لأن تجعل من يشاهدونها واعين بواقع الإمبريالية وراغبين في مناهضتها. إن رد الفعل العادي على صور من قبيل تلك هو غض البصر أو إغلاق العينين، أو تجريم أهوال الحرب والجنون القاتل لبني البشر. ولكي تنتج الصورة أثرها السياسي، على المترجر أن يكون مقتعاً بأن ما تقدمه هو الإمبريالية الأمريكية لا جنون بني البشر عموماً. وعليه أن يكون مقتعاً أيضاً أنه هو نفسه متهم بتقاسم الرخاء القائم على الاستغلال الإمبريالي

للعالم. وعليه أيضاً أن يحس بنفسه مذنباً لأن يكون هنا من غير أن يحرك ساكنها، يشاهد صور العذاب والموت عوض أن يناضل ضد القوى المسؤولة عنها. باختصار، عليه أن يحس نفسه مذنباً مسبقاً بمشاهدة الصورة التي يلزم أن تثير الإحساس بالذنب.

ذلك هي الجدلية المتأصلة في المونطاج السياسي للصور. وأحد أطرافها يلزم أن تلعب دور الواقع الذي يدين سراب الطرف الآخر. غير أنه ينعد في الآن نفسه بالسراب باعتباره واقع حياتنا الذي توجد هي نفسها ضمنه. فمجرد مشاهدة الصور التي تندّد بواقع نظام معين تبدو كتواطئ في هذا النظام. في الوقت الذي كانت فيه مارطا روزلر تبني فيه سلسلتها، كان غي دوبور يقوم بإنجاز فيلمه المستوحى من كتابه "مجتمع الفرجة". لقد قال بأن الفرجة هي انقلاب الحياة. وواقع الفرجة هذا، باعتباره انقلاباً للحياة، يقوم فيلمه بإيرازه مجسداً أيضاً في كل صورة: صورة الحاكمين (الرأسماليين والشيوعيين) كما صورة نجوم السينما وعارضي الأزياء وموديلات الإشهار، والنجمات الصغيرات في شواطئ مدينة كان والمستهلكين العاديين للبضاعة والصور. كل هذه الصور كانت مترافة، وكانت تقول بالطريقة نفسها الواقع نفسه الذي لا يطاق، أي واقع حياتنا المفصولة عنا، التي حولتها الآلة الفرجوية إلى صور ميتة، إزاعنا وضدنا. وهكذا صار يبدو من الصعب منح صورة ما القدرة على إبراز ما لا يطاق وجعلنا نناضل ضده. وكان يبدو أن الشيء الوحيد الممكن فعله هو معارضنة سكونية الصورة وحياتها المستتبة، بالفعل الحي. لكن لهذا الغرض ألم يكن من اللازم حذف الصور، وإغراق الشاشة في الظلام قصد الدعوة إلى الفعل، باعتباره الوحيد القادر على معارضنة كنبة الفرجة؟

بيد أن دوبور لم يضع الأسود على الشاشة¹. على العكس من ذلك جعل من الشاشة مسرح لعبة استراتيجية فريدة بين ثلاث مفردات: الصورة والفعل والكلمة. تتبدى هذه الفرادى بشكل واضح في مقتطفات أفلام الوسترن أو أفلام الحرب الهوليودية المدمجة في كتاب "مجتمع الفرجة" وحين نرى فيها استعراض جون واين أو إيرول فلاين، وهمما نجمان من نجوم هوليوود وبطلان من أبطال اليمين

المتطرف الأمريكي، وحين يذكّر أحدهما بفتحاته على الشيناندواه Shenandoah أو أن الآخر وهو يمثل دور الجنرال كاستر يقوم بالهجوم والسيف مشرع، تكون أولاً ميالين إلى أن نرى في ذلك إدانة ساخرة للإمبريالية الأمريكية ولتمجيدها من قبل السينما الهوليودية. بهذا المعنى يفهم الكثيرون "التحريف" الذي يتباين غي دوبور. الحال أن ذلك مجانيةً للمعنى. فهو يدخل بشكل جدي هجمة لإيول فلاين المستقاة من فيلم "الهجمة الرائعة" لراوول والش Raoul Walsh لتوبيخ أطروحة عن الدور التاريخي للبروليتاريا. إنه لا يطلب منا أن نسخر من أولئك اليانكيين الشمّوسين الهاجمين وسيوفهم بأيديهم، وأن نعي بتواطؤ راوول والش أو جون فورد مع الهيمنة الإمبريالية. إنه يطلب أن نأخذ لحسابنا الخاص بطولة المعركة، وأن نحول تلك الهجمة السينمائية، التي يشخصها ممثلون، إلى حملة واقعية ضد إمبراطورية الفرجة: فإذا كانت كل صورة تبين ببساطة الحياة المقلوبة التي خدت سكونية، فيكفي قلبها لإطلاق السلطة الفاعلة التي كانت قد حرقتها عن وجهتها. إنه الدرس الذي تقدمه بشكل خفي الصور الأولى للفيلم. فنحن نرى فيه جسدين أنثويين شابين وجميلين جذلين في النور. والمترجح المستعجل من أمره قد يرى في ذلك تهديداً بالامتلاك المتخيل الذي تقدمه الصورة وتسلبه، ذلك الذي تجسده في مكان آخر صور أخرى لأجساد أنوثية لمتعريات وعارضات أزياء ونجمات متجردات. إن هذا التشابه الظاهر يخفي تعارضاً جذرياً. وهذه الصور الأولى لم تستنق من فرجات أو إشهارات أو أشرطة أخبار. إنها صُنعت من قبل الفنان وتمثل رفيقته وإحدى الصديقات. وهي تبدو هكذا صوراً فعالة، وكصور مندمجة في العلائق الفعالة للرغبة العاشقة عوض أن تكون محبوسة في العلاقة السكونية للفرجة.

وهكذا يلزمـنا صور للفعل وصور للواقع الفعلي، أو صور قابلة للقلب مباشرةً إلى واقعها الفعلى، كي تبين لنا أن مجرد كون المرء متفرجاً، ومجرد مشاهدة الصور هو أمر مستهجن. والأمر يتم تقديمـه باعتباره الجواب الوحيد على

شر الصورة وعلى إذناب المترجر. ومع ذلك فالصور هي ما يتم تقديمها للمترجر. وهذه المفارقة الظاهرة لها علتها المتمثلة في كون المترجر إذا لم يشاهد الصور فإنه لن يكون مذنبا. والحال أن إظهار إذنابه قد يهم أكثر المتهم من تحويله إلى فعل. يأخذ الصوت الذي يصوغ الوهم والإذناب كامل أهميته. إنه يندد بانقلاب الحياة الذي يتمثل في أن يكون المرء مستهلكا سكونيا للبضائع التي هي عبارة عن صور، وصور عبارة عن بضائع. إنه يقول بأن الجواب الوحيد على هذا الشر هو النشاط. لكنه يقول لنا أيضا بأننا نحن الذين نشاهد الصور التي يعلق عليها الصوت لن نمارس الفعل أبدا بل سنظل إلى الأبد متقرجين على حياة تمر في الصور. وهكذا سيظل قلب الانقلاب المعرفة المخصوصة بأولئك الذين يعرفون لماذا سنظل دوما بلا معرفة وبلا فعل. ففضيلة الفعل المتعارض مع شرّ الصورة يتم امتصاصه من قبل سلطان الصوت ذي السيادة الذي يشجب الحياة المزيفة التي يعرف أنها محكم علينا بمحاباتها.

إن توكييد سلطان الصوت يبدو بذلك المضمون الواقعي للنقد الذي يعيينا من اللامطاق في الصورة إلى لامطاق الصورة. هذا الانتقال هو ما يسلط الضوء عليه نقد الصورة باسم ما لا يقبل التصوير. والمثال النموذجي لذلك يقدمه لنا السجال الذي يخص معرض "مذكرات المعسكلات" الذي تم تقديمها من سنوات بباريس. في قلب المعرض كان ثمة أربعة صور فوتوغرافية صغيرة التقطتها عضو من "الصوندركومندو" من غرفة غاز بأوشفيتز. تعرض هذه الصور مجموعة من النساء عاريات يُدفع بهن لغرف الغاز، وكذا حرق الجثث في الهواء الطلق. ويحتوي كاتalog المعرض بحثا مطولا لجورج ديديهوبمان Georges Didi-Huberman يشدد على نقل الواقع الذي تصوره "هذه القطع الأربعية من الشريط الفوتوغرافي المقطعة من جهنم"². هذا البحث أثار في مجلة "الأزمنة الحديثة" جوابين بالغى العنف. الأول من توقيع إليزابيث بانيو Elisabeth Pagnoux، الذي استعملت فيه الحجة الكلاسية القائلة بأن هذه الصور

لا تطاق لأنها كانت مفرطة في واقعيتها. فهي بعرض أهوال أوشفيتز في حاضرنا تسجن نظرتنا وتمنع عنا أي مسافة نقدية. أما الثانية وهي من توقيع جيرار فاجكمان Gérard Wajcman فهي تقوم بقلب الحجة، لتقول بأن هذه الصور والتعليق الذي يصاحبها كانت غير قابلة للاحتمال لأن الصور الأربع لا تمثل واقع معسكرات الإبادة (الشواه) نظراً للثلاثة أسباب: أولاً لأنها لا تبين لنا إبادة اليهود في غرف الغاز؛ ثم لأن الواقع لا يتخلل دوماً في المرئي؛ وأخيراً لأن ثمة في قلب واقعة "الشواه" ما لا يقبل التمثيل، أي شيئاً لا يمكنه بنزيوياً أن يقبل التثبت في صورة. "غُرف الغاز هي حدث يشكل في حد ذاته ضرباً من الإحراج aporia أي واقعاً لا يقبل الانكسار يخترق ويشكك في الوضع الاعتباري للصورة ويختاطر بكل نقير في الصور"³.

كان الحاج سيحيظى ببعض المعقولة لو أنه اكتفى بالتشكيك في كون الصور الأربع لها القدرة على تقديم سيرورة إبادة اليهود في شموليتها ودلالتها ووقعها. بيد أن هذه الصور الفوتوغرافية، في الظروف التي التقطت فيها لم يكن لها ذلك المقصد، والحجة تستهدف في الواقع شيئاً آخر، إنها تستهدف إقامة تعارض قاطع بين نمطين من التمثيل، الصورة المرئية والحكاية بالكلام. والصور الأربع مع التعليق تخضع للإدانة لأن الذين التقطوها (بما يشكله ذلك من خطر على حياتهم) وذلك الذي يعلق عليها رأوا فيها شهادات على واقع إبادة جَهَد المسؤولون عنها فيمحو آثارها. وما يؤخذون عليه هو أنهم اعتنوا أن واقع السيرورة كانت بحاجة إلى البرهنة وأن الصورة المرئية تقدم الدليل على ذلك. والحال، كما يجيب الفيلسوف، "أن الشواه واقعة وقعت. وأننا أعرف ذلك كما يعرفه كل واحد. إنها معرفة وكل فرد مدعو لذلك. ولا أحد يستطيع القول: "أنا لا أعرف". وهذه المعرفة تقوم على الشهادة التي تشكل معرفة جديدة [...] ولا تتطلب أي برهان".⁴ لكن ما هي بالضبط هذه المعرفة الجديدة؟ ما الذي يفرق مزية الشهادة عن شناعة البرهان؟ فمن يشهد بالحكاية عما رآه في مجال الموت، يقوم بالتمثيل مثله في ذلك

مثل من سعى إلى تسجيل أثر مرئي. وكلامه أيضا لا يفصح عن الحدث في أحديته، فهو ليس هوّله الظاهر بشكل مباشر. وثم تكمن مزيّته، أي في عدم قول كل شيء والبرهنة على أنه لا يمكن قول كل شيء. بيد أن ذلك لا يؤسس للاختلاف الجذري عن "الصورة" إلا إذا اعتربنا اعتبرنا اعتبرنا أن هذه الأخيرة تدعى عرض كل شيء. فالفعالية الممنوحة لكلام الشاهد تكون حينها كاملة السلبية؛ إنها لا تعود لما تقول وإنما لنقصها ذاته، بتعارض مع الكفاية الممنوحة للصورة والخداع المتصل بذلك الكفاية. بيد أن هذه الأخيرة مسألة تعريف حسرا. وإذا ما نحن اقتصرنا على تعريف الصورة باعتبارها ازدواجاً وتضعيفاً، فإننا نستخلص منها النتيجة البسيطة بأن هذا التضعيف يتعارض مع أحديّة الواقع ولا يمكنه من ثم إلا أن يمحو الهول الأحادي للإبادة. يقول لنا واجكمان إن الصورة مطمئنة. والدليل على ذلك أننا ننظر لهذه الصور ولا نتحمل مع ذلك الواقع الذي تعيد إنتاجه. والخلل الوحيد في هذه الحجة هو أن من رأوا هذا الواقع ومن التقطوا الصور كان عليهم تحملها. لكن ذلك هو بالضبط ما يعاتب عليه الفيلسوف المنصور الفوتونغرافي العرضي، أي أنه أراد أن يقدم شهادة. إنه سبب الحظوة التي يمنحها لكلامه. بيد أن هذه الحظوة ليست حظوظه. إنها حظوة الكلام الذي يضطره إلى الكلام بالرغم عنه.

ذلك ما يوضحه مقطع نموذجي من الفيلم الذي يعارض به جيرار واجكمان كل الدلائل البصرية وكل وثائق الأرشيف، أي فيلم "الشواه" لكلاود لانزمان Claude Lanzmann وهو فيلم قائم على شهادات بعض الأشخاص الباقيين على قيد الحياة. إن هذا المقطع هو مقطع صالون الحلاقة حيث يحكي أبراهم بومبا القديم لمدينة تريلنكا ببولونيا وصول كل من كان يستعد للدخول لغرف الغاز والحلقة الأخيرة لرؤوسهم. وفي قلب هذا الفصل ثمة تلك اللحظة التي يبدو فيها أبراهم وهو يتحدث عن مآل الشعر المقصوص، ويرفض متابعة الكلام ليمسح بفوطته الدموع التي بدأت تتهمر من عينيه. ألح عليه صوت المخرج في الاستمرار قائلاً: "يتوجب علي

الاستمرار أبراهم". لكن إذا كان يتوجب عليه ذلك، فليس للكشف عن حقيقة لم تكن معروفة ويلزم مواجهة من ينكرونها بها. ففي كل الأحوال،لن يقول هو أيضا ما كان يتم في غرف الغاز. فهو يتوجب عليه ذلك لأنه يتوجب عليه. وهو مدین بذلك لأنه لا يرغب في ذلك ولا يستطيع ذلك. وليس مضمون شهادته هو ما يهم ولكن أن يكون كلامه هو كلام شخص يحرمه عدم تحمل الحدث أن يتحدث؛ إنه حال كونه يتكلم فقط لأن صوت شخص آخر يدعوه لذلك. صوت الآخر في الفيلم هو صوت المخرج ، حيث سيتعرف المعلق على هواه على قانون النظام الرمزي اللakanي أو سلطة الرب الذي حرم الصور ويتحدث إلى شعبه في الغيب ويطلب منه أن يصدق ويطاع طاعة مطلقة. كلام الشاهد يغدو ذا طابع مقدس لأسباب ثلاثة سلبية: لأنه أولًا في مقابل الصورة التي هي الشرك ، ولأنه ثانية كلام الإنسان المضطر للحديث بكلمة أقوى من كلمته. ونقد الصور لا تعارضه في النهاية لا ضرورات الفعل ولا الإحجام عن الكلام. إنه يعارضها بسلطة الصوت التي تمكن تناوليا من جعل الآخر يتكلم ويصمت. لكن هنا أيضا، فإن التعارض لا يُطرح إلا وهو معرض للإلغاء. إن قوة الصمت التي تترجم ما لا يقبل التمثيل/التصوير في الحدث لا توجد إلا بالتمثيل/التصوير. فقرة الصوت وهي تعارض بالصورة مطالبة بالتعبير عن نفسها بالصور. ورفض الكلام والحضور للصوت المتحكم يلزم أن يغدوا مرئين. وحين يتوقف الحلق عن الحكي، حين يصير عاجزا عن الكلام فيحثه الصوت الخارجي على المتابعة، ما يغدو مهمّا ويصلح للشهادة هو التأثر المنطبع على ملامحه، وهي الدموع التي تترافق في مقانيه وتلك التي تتهمن فيضطر لفكفتها. يعلق واجكمان هكذا على عمل السينمائي: "[...]" فلكي تتبنق غرف الغاز، يقوم السينمائي بتصوير أنس وكلمات، وشاهدين في اللحظة الحالية للتنكر، وعلى وجوههم تمر الذكريات كما على شاشة سينما، وفي أعينهم نميز أحوال ما عاينوا [...]²¹. من ثم يلعب رهان المحرّم من التمثيل لعبة مزدوجة، فهو يعارض بين صوت الشاهد وكذب الصورة. لكن حين يسكن الصوت تغدو صورة الوجه المعنـب الـبدـاهـة المرئـية لما رأـته عـيونـ الشـاهـدـ، أيـ الصـورـةـ المرئـيةـ للـإـبـادـةـ.

والملق الذي صرّح بأنه من المستحيل التمييز في صورة أوشفيتز النساء اللواتي يُبعثن للموت عن مجموعة من دعاء العري الطبيعي في جولة، يبدو أنه لن يجد صعوبة في تمييز البكاء الذي يعكس هول غرف الغاز في أوشفيتز عن البكاء الذي يعبر عموماً عن ذكرى مؤلمة لقب حساس. والاختلاف لا يوجد في مضمون الصورة وإنما ببساطة في كون الصورة الأولى شهادة إرادية بينما الثانية شهادة غير إرادية. ففضيلة الشاهد (الحسن) هي في أن يكون ذلك الذي يخضع للضربة المزدوجة الواقع المروع وكلام الآخر الملزم.

لهذا فإن التعارض الجذري بين الكلمة والصورة يمكن أن يغدو بسهولة تعارضاً بين صورتين، تلك المرغوب فيها وتلك غير المرغوب فيها. بيد أن الثانية طبعاً هي نفسها مرغوب فيها من قبل آخر. فهي مرغوبة من السينمائي الذي لا يكف لحسابه الخاص عن التوكيد أنه أولاً وقبل كل شيء فنان، وأن كل ما نراه ونسمعه في فيلمه هو نتاج فنه. إن اللعبة المزدوجة للبرهان تعلمنا إذن أن نشكّ، مع الجذرية الزائفية الثانية التعارضية، بتبسيطية أفكار التمثيل والصور التي يرتكز عليها. فالتمثيل ليس فعل إنتاج شكل مرئي، إنه فعل منح المقابل، وهو ما تقوم به الكلمة مقدار ما تقوم به الصورة. الصورة ليست ضعفاً لشيء ما، إنها لعبة مركبة من العلاقة بين المرئي واللامرئي، والمرئي والكلام، والمقول والمسكون عنه. إنها ليست استساخاً بسيطاً لما هو قائم أمام المصور الفوتوغرافي أو السينمائي. إنها دوماً تشويه تحتل مكاناً في سلسلة من الصور تشوّهها بدورها. والصوت ليس مظهراً للامرئي، ومتعارضاً مع الشكل المرئي للصورة. إنها هي أيضاً تدخل في سيرورة بناء الصورة. إنها صوت جسد يحول حدثاً محسوساً إلى آخر، جاهداً في أن يجعلنا "ترى" ما رأه، وأن يجعلنا نرى ما قاله. وبالبلاغة والشعريات الكلاسية علمتنا ذلك، ثمة في اللغة أيضاً صور. إنها كل تلك الأوجه البلاغية التي تعوض تعبيراً بأخر لتجعلنا نحس بالنسيج المحسوس لحدث ما أفضل مما تفعله الكلمات "الحقيقية". ثمة أيضاً وجوه بلاغية وشعرية في المرئي. والدموع المحبوسة في مآقي الحلاق هي تعبير عن تأثره. لكن هذا التأثر ناجم هو نفسه عن عمل

السينائي، وما إن يصور هذا الأخير الدموع ويربط هذه اللقطة بلقطات أخرى حتى لا تعود الدموع ذلك الحضور العاري للحدث المستعاد في الذاكرة. فهي تتنمي إلى سيرورة تشخيص هي سيرورة تكثيف ونقل. إنها هناك في مكان الكلمات التي كانت هي نفسها مكان التمثيل البصري للحدث. الدموع تلك تغدو صورة فنية وعنصر آلية تستهدف منح مقابل تشخيصي لما حصل في غرفة الغاز. والمعادلة التشخيصية هي نظام من العلاقة بين التشابه والتباين، يدخل هو أيضا العديد من أنواع اللامحتمل. فدموع الحلاق تربط بين ما لا يتحمل في ما رأه في الماضي مع ما لا يتحمل في ما يُطلب منه قوله في الحاضر. لكننا نعرف أن أكثر من ناقد اعتبر أن الآلية التي تحكم في هذا الكلام هي أيضاً أمر لا يتحمل، وأن تلك المعاناة تثير وتحلّ صورتها لمتفرجين ينظرون إليها كما يشاهدون تحقيقاً عن كارثة في التلفزيون أو حلقات مسلسل عاطفي.

ليس من المهم اتهام المتهمين. لكن الأجدى بالمقابل تخلص تحليل الصور من جو المحاكمة الذي لا يزال منعمساً فيه. لقد شبهه نقد الفرجة بالإدانة الأفلاطونية لخداع المظاهر ولسكونية المترجّم؛ والمتعبصون لللامثلية شبهوه بالصراع الديني ضد الوثنية. علينا مساعدة تشبيه استعمال الصور هذا بالشرك الوثني وبالجهل والسكونية، إذا ما نحن أردنا أن نبلور نظرة جديدة لما هي الصور وما تفعله، والآثار التي تنتج. وأنا أرغب لهذا الغرض في فحص بعض الأعمال التي تطرح بشكل مغاير قضية معرفة ما هي الصور التي تكون ملائمة لتمثيل أحداث فظيعة.

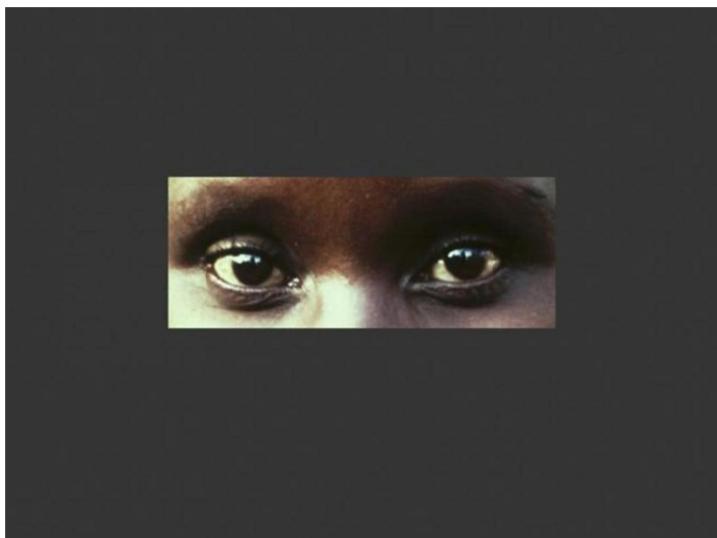
هكذا كرس الفنان الشيلي ألفريدو جار Alfredo Jaar العديد من الأعمال لمجزرة رواندا سنة 1994. ولا عمل من أعماله يبين وثيقة واحدة بصرية تؤكد واقع المجزرة. وهكذا فإن المنشآة الفنية المسماة "Real Pictures" (صور واقعية) مكونة من صناديق سوداء. وكل صندوق منها يتضمن صورة لشخص توتسي تمت إبادته، غير أن الصندوق مغلق والصورة غير مرئية. وما يرى هو فقط هو النص الذي يصف المضمون المخفي من الصندوق. وللوهلة الأولى، تبدو هذه المنشآت الفنية وهي تعارض بدورها الشهادة بالكلمات والبرهان بالصور. بيد أن هذا التشابه يخفي اختلافاً جوهرياً يتمثل في أن الكلمات هي هنا منفصلة عن أي صوت، وأنها

صارت هنا تأخذ مأخذ الصور. من الجليّ إذن أنَّ الأمر لا يتعلّق بمعارضتها بالشكل المركّي للصورة. الأمر يتعلّق ببناء صورة، أي الارتباط بين اللفظي والمرئي. وسلطة هذه الصورة يتمثّل إذن في إزعاج النظام العادي لهذا الارتباط، كما يفعّله النظام الرسمي للمعلومات.

ولسماع ذلك من اللازم التشكيك في الرأي المسبق القائل بأنَّ هذا النظام يغرقنا في لجة من الصور عموماً، وفي صور مرعبة خصوصاً و يجعلنا بذلك لا نبالي بواقع تلك الأهوال بعد أن غداً أمراً عادياً. إنَّ هذا الرأي صار مقبولاً بشكل واسع لأنَّه يؤكّد الأطروحة التقليدية القائلة بأنَّ شر الصور يتمثّل في عددها، بما أنَّ وفْرَتها تغزو بلا رجعة النّظرة المُسلوبة والعقل اللذين لجماهير المستهلكين الديمقراطيين للبضاعة والصور. ترغّب هذه النّظرة لنفسها في أن تكون نقية، غير أنها موائمة مواعدة تامة لاشتعال النّظام. فوسائل الإعلام المهيمنة لا تغرقنا في طوفان الصور التي تشهد على المجازر، والتهجير الجماعي للسكان، وغيرها من الأهوال التي تصنع حاضر كوكبنا. بل بالعكس، فهي تقصر من عددها، وتحرّص على انتقامتها وتنظيمها. وهي تتزّع عنها كل ما يتجاوز التوضيح البسيط لدلائلها. وما نراه بالأخص على شاشات الأخبار المتلفزة هو وجه الحاكمين والخبراء والصحافيين الذين يعلقون على الصور والذين يفصّلون عما تظاهره وما يكون عليه رأينا فيها. وإذا كان الرعب والأهوال قد أخذت طابعاً عادياً فليس ذلك لأننا نرى فيها فيضاً من الصور. فنحن لا نرى عدداً زائداً من الأجساد المعذبة في الشاشة. لكننا نرى فيضاً من الأجساد بلا أسماء، فيضاً من الأجساد عاجزة عن النظر إلينا كما ننظر نحن إليها، أجساد موضوعات للكلام من غير أن تكون هي متكلمة. إنَّ نظام الإعلام لا يشتغل بفيض الصور بل هو يشتغل من خلال انتقاء الكائنات الناطقة والمتعلقة القادر على "فك" دفق الأخبار التي تتعلق بجمهرة الناس التي لا اسم لها. والسياسة الخاصة بهذه الصور تمثل في تعليمنا بأنَّ ليس أي واحد قادرًا على النظر والكلام. هذا الدرس هو ما يؤكّده بشكل سطحي من يزعمون نقد التدفق التلفزيوني للصور.

إن الخصومة الزائفة للصور تتعلق بمسألة حساب. هنا تأخذ سياسة الصناديق السوداء معناها. هذه الصناديق المغلقة لكن المغلقة بالكلمات تمنح أسماء وتاريخاً إلى أولئك الذين تم التسامح بتصديق إرادتهم رجالاً ونساء، لا بسبب نقص الصور أو فيضها وإنما لأن الأمر كان يعني كائنات بلا اسم ولا قصة شخصية. تأخذ الكلمات مكان الصور الفوتوغرافية لأن هذه الأخيرة لا تزال عبارة عن فوتوغرافيا ضحايا مجهولين للعنف الجماهيري، ولا تزال متوافقة مع ما يمنحك طابعاً انتقادياً للمجازر والضحايا. لا يمكن المشكك في قلب المتنطق السائد الذي يجعل من البصري موطن الجماهيري والمعنى اللفظي حظوة البعض. الكلمات ليست في مكان الصور. إنها صور، أي أشكال من إعادة توزيع عناصر التمثيل. وهي وجوه بلاغية تعوض صورة بأخرى، وأشكال بصرية بكلمات أو كلمات بأشكال بصرية. وهذه الأوجه تعيد في الآن نفسه توزيع العلاقة بين الوحد والمتمدد والعدد الصغير والعدد الكبير، وفي هذا يمكن طابعها السياسي إذا كانت السياسة تتمثل أولاً في تبديل الأمكنة وتغيير حساب الأجساد. والوجه السياسي بامتياز، بهذا المعنى، هو الكنية التي تقدم الأثر مكان العلة والجزء مكان الكل. وسياسة الكنية هذه هي التي تجعلها منشأة فنية أخرى كرسها أفيرو جار لمجزرة رواندا بعنوان: *The eyes of Gutete Emerita* (عيناً جوتيت إميريتا). وتنظر هذه الأخيرة حول فوتوغرافيا وحيدة تظهر عيني امرأة شهدت مقتل عائلتها: إنه إذن الأثر مكان العلة لكن أيضاً عينان من أجل مليون جسد مباد. لكن هاتين العينين لا تقصحان لنا عما يجول بخاطر غوتيت إميريتا وما تحس به بالرغم من كل ما رأت. إنها عيناً شخص يملك القدرة نفسها التي يملكونها أولئك الذين يشاهدونهما، ولكن أيضاً القدرة نفسها التي حرمتها إخواتها من قبل القتلة، أي القدرة على الكلام أو الصمت، وإبراز أحاسيسهم أو إخفائها. والكنية التي تضع نظرة تلك المرأة مكان فرجة الرعب المهوول تخلخل أيضاً حساب الفردي والمتمدد. لهذا وقبل أن يرى المتفرج عيني غوتيت إميريتا في صندوق وضيء، يكون عليه أن يقرأ

أولاً نصا ينقسم الإطار نفسه ويحكي قصة تينك العينين، وقصة تلك المرأة وعائلتها.



ألفريدو جار، عين جتيت إمريتا، 1996.

إن قضية الالمحتمل يلزم نقلها إلى مكان آخر. فالمشكل لا يتمثل في معرفة إذا كان من اللازم إظهار الأهوال التي يتعرض لها ضحايا هذا العنف أو ذاك. إنه يتعلق ببناء الضحية باعتبارها عنصراً من توزيع معين للمرئي. ليس ثمة من صورة تسير لوحدها. إنها تتتمى إلى آلية للعيانية تنظم الوضع الاعتباري للأجساد الممثلة ونمط الانتباه الذي تستحقه. إن القضية تكمن في معرفة نمط الانتباه الذي يثيره هذا العمل أو ذاك. ثمة منشأة فنية أخرى لألفريد جار توضح هذه النقطة، تلك التي ابتكرها لإعادة بناء الفضاء الزمني لعيانية صورة واحدة، وهي عبارة عن صورة شمسية التقاطها في السودان المصور الإفريقي الجنوبي كيفن كarter Kevin Karter. تظهر في الصورة فتاة صغيرة تتضور جوحاً تحبو على الأرض من الوهن فيما يقف وراءها نسر ضخم ينتظر فريسته. ويوضح قدر الصورة والمصور التباس النظام السائد للإعلام. وقد حاز على جائزة بولتزر الرجل الذي راح إلى الصحراء السودانية ليرجع منها بصورة مدهشة قادرة على كسر جدار الالتباس الذي يفصل بين المتراجغ الغربي عن حالات

الجوع البعيدة هذه. كما أن هذه الصورة جرت عليه أيضا حملة من الاستكثار: أليس الأمر يتعلق بنسر بشرى حين ينتظر المصور اللحظة الأكثر لا إنسانية كي يلتقط الصورة عوض أن يهرب لنجدة الفتاة؟ وبما أن المصور لم يستطع أن يتحمل هذه الهجمات فقد أقدم على الانتحار.

وقد قام ألفريدو جار، ضدا على نفاق النظام الذى يطلب تلك الصور وينكرها في الآن نفسه، ببناء آلية أخرى للعيانة في منشأته بعنوان: "صوت السكون". فقد أدخل الكلمات والصمت لإدراج لامحتمل صورة الصبية في حكاية أكثر شساعة عن الالتسامح. ولو كان كيفن كارتر توقف يومها، مشدوها بالحدة الجمالية للمشهد الرهيب، فذلك لأنه كان من قبل ليس فقط متقرجا وإنما فاعلا ملترما في الصراع ضد الأبارتهايد في بلاده. كان من اللازم إذن أن يجعلنا نحس الزمنية التي يندرج فيها هذه اللحظة الاستثنائية. لكن المتفرج لكي يحسها كان عليه أن يدخل هو نفسه إلى فضاء زمن خصوصي لم يكن بإمكانه أن يدخله إلا في البداية ولا الخروج منه إلا في نهاية عرض من 8 دقائق. وما كان يراه في الشاشة هو الكلمات مرة أخرى، كلمات تتنظم في شكل قصيدة غنائية لملaque حياة كيفن كارتر، وعبوره للأبرتهايد ولانتفاضات السود في إفريقيا الجنوبية، ورحلته في أغوار السودان حتى لحظة ذلك اللقاء والحملة التي دفعت به إلى الانتحار. وفي نهاية القصيدة فقط تظهر الصورة الفوتوغرافية بذاتها، في لمح بصر يعادل اللقطة. كانت الصورة تبدو مثل شيء لا يمكن نسيانه لكن لا يلزم التوقف عنده، مما يؤكّد أن المشكل لا يمكن في معرفة إذا ما كان من اللازم أم لا صناعة تلك الصورة ومشاهتها، وإنما ضمن أي آلية محسوسة يتم ذلك²².

إنها استراتيجية أخرى يتم تفعيلها من قبل فيلم يتم تكريسه للمجازرة الكامبودية بعنوان "س 21، آلة الموت للخمير الحمر". وصاحبها ربني بانه Rithy Panh يتقاسم على الأقل اختياريين أساسيين مع كلود لانزمان. فهو أيضا اختار أن يعرض الآلة لا ضحاياها والقيام بفيلم في الحاضر. بيد أنه فصل هذا الاختيار عن أي خصومة تتعلق بالكلمة والصورة. ولم يعارض بين الشهود

والأرشيف. إذ أن ذلك كان يعني أن يخطئ بالتأكيد خصوصية آلة موت كان اشتغالها يمر من خلال آلة خطابية وآلية أرشفة مبرمجين بدقة. كان من اللازم إذن معالجة ذلك الأرشيف باعتباره جزء من الآلية، ولكن أيضا عرض الواقع المادي للآلية المكرسة لتطبيق الخطاب وجعل الأجساد تتكلم. لقد جمع ريشي بأنه إذن في المكان نفسه نوعين من الشهود: بعضهم من بين الناجين القلائل من معسكر "س21" وبعض الحراس القدماء. وقد جعلهم يتفاعلون مع مختلف أنواع الوثائق: من تقارير يومية، ومحاضر الاستنطاق، وصور المعتقلين المتوفين والذين عانوا من التعذيب، والرسوم التي قام بها من الذاكرة أحد المعتقلين القدماء والذي يطلب من الجلادين القدماء التحقق من دقتها. وهكذا فإن منطق الآلة يتم تشغيله من جديد: فبمقدار ما كان الحراس يتصفحون الوثائق تلك، كانوا يستعيدين سلوكهم بل وبنبراتهم التي كانت لهم حين كانوا في خدمة التعذيب والموت. وفي مقطع مدهش قام أحدهم بتمثيل دورة الحراسة الليلية، وعودة المساجين بعد "الاستنطاق" إلى السجن المشترك، والأصفاد التي تكبلهم، والمرق الذي يتسلّه المساجين، والمراقبة الشديدة التي يتعرضون لها من خلال القضبان، والصراخ والشتائم والتهديد الموجهة إلى أي سجين يتحرك، بالجملة كل ما كان يدخل في ذلك الوقت في مهمته الروتينية اليومية. إنها بالتأكيد فرحة غير محتملة هذا التمثيل الكامل من غير وخذ ضمير، كما لو أن جلاد البارحة مستعد لإعادة الدور نفسه غدا. لكن استراتيجية الفيلم بكمالها تمثل في إعادة توزيع اللامحتمل، واللعب على تشخيصاته المتعددة، من تقارير وصور فوتوغرافية ولوحات تشكيلية وتمثيلات فعلية. إنها تمثل في تحريك المواقف من خلال إرجاع أولئك الذين أبانوا عن سطوتهم التعذيبية إلى موقع التلاميذ الذين يتعلمون على يد ضحيتهم السابقة. يربط الفيلم بين أنواع مختلفة من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة، وأنواع مختلفة من المرئي، من سينما وفوتوغرافيا ولوحات مسرح، والعديد من الزمنيات، كي يمنحك عرضا تمثيليا للآلية التي تقدم لنا في الآن نفسه كيف استطاعت أن تستغل وكيف صار اليوم بإمكان الجلادين والضحايا أن يرووها ويفكروها ويستشعروها.

إن معالجة اللامحتمل يكون بذلك مسألة آلية عيانية. فما نسميه صورة هو عنصر في آلية تخلق معنى ما للواقع يكون هو الحس المشترك بشكل ما. و"الحس المشترك" هو مجموعة من المعطيات الحسية، أي أشياء تكون عيانتها قابلة لأن يتقاسمها الكل، وعوالم من إدراك هذه الأشياء دلالات تكون أيضاً قابلة للقسمة تُمنح لها. وبعد ذلك فإن شكل العيش المشترك هو الذي يربط بين الأفراد والجماعات على أساس التوحد الأولي بين الكلمات والأشياء. نظام الإعلام هو "حس مشترك" من هذا النوع: أي آلية فضائية و زمنية في حضنها تجتمع الكلمات والأشكال المرئية في معطيات مشتركة، وفي طرائق مشتركة في الإدراك، وفي التأثير ومنح المعنى. والمشكل لا يمكن في المعارضه بين الواقع ومظاهره، وإنما في بناء وقائع أخرى وأشكالاً أخرى للحس المشترك، أي آليات أخرى فضائية و زمنية، وجماعات جديدة للكلمات والأشياء والأشكال والدلالات.

هذا الإبداع هو اشتغال التخييل الذي لا يتمثل في حكي الخرافات وإنما في إقامة علاقات جديدة بين الكلمات والأشكال المرئية، والكلام والكتابة، وبين هنا وهناك كما بين الإذن وبين الأن. وبهذا المعنى فإن "صوت الصمت" هو عمل تخيلي، و"شواه" و"س 21" بما أيضاً عملاً تخيليًان. فالمشكل ليس في معرفة إذا ما كان واقع هذه المجازر يمكن أن يتم صياغته في صور أو في تخيل. إنه يتمثل في معرفة كيف هو وأي نوع من الحس المشترك يتم نسجه بهذا العمل التخييلي أو ذاك. كما أنه يتمثل في أي نوع من البشر تقدمه لنا الصورة ولأي نوع من البشر هي موجهة، وأي نظرة وأي اعتبار ثم خلقه لهذا التخييل.

إن هذا التنقل في حوافي الصورة هو أيضاً تنقل في فكرة سياسية الصورة. فالاستعمال الكلاسي للصورة اللامحتملة كان يرسم خططاً مستقيماً إلى الفرجة التي لا يمكن أن يطيقهاوعي الواقع الذي يعبر عنه وكذلك من هذا الواقع إلى الرغبة في الفعل للتغييره. بيد أن هذا الرابط بين التمثيل والمعرفة والفعل كان فرضية محضة. فالصورة اللامحتملة كانت تمتلك سلطتها من بداهة السيناريوهات النظرية التي تمكّن من التعرف على مضمونها كما من قوة الحركات السياسية التي كانت تترجمها إلى واقع.

وإضعاف هذه السيناريوهات وهذه الحركات قد أنتج طلاقا، يعارض بين السلطة المخدرة للصورة والقدرة على الفهم واتخاذ قرار الفعل. إن نقد الفرجة وخطاب اللامثيل قد احتلا الساحة، مغذيّين شكا شاملا في القدرة السياسية لكل صورة. والشكية الحاضرة هي نتيجة مبالغة في الإيمان. وهي قد ولدت في الاعتقاد الخائب في خط مستقيم بين الإدراك والعاطفة والإدراك والفعل. والثقة الجديدة في القدرة السياسية للصور تفترض نقد هذه الخطاطة الاستراتيجية. فصور الفن لا توفر أسلحة للمعارك. إنها تساهم في رسم تمظهرات جديدة للمرئي والمقول والمفكّر، ومن ثم مشهدا جديداً لالمكن، غير أنها تقوم بذلك بشرط ألا تستبق معانيها أو آثارها.



صوفي ريستل هوبر، 2005، WB

هذه المقاومة للاستباق يمكن أن نقف عليها موضحة في صورة فوتوغرافية التقطتها فنانة فرنسية هي صوفي ريستل هوبر Sophie Ristelhueber. ثمة ركام من الحجر يندمج بتنااغم في منظر طبيعي عجيب من الربي المليئة بشجر الزيتون، وهو منظر شبيه بتلك المناظر التي كان يصورها فكتور بيرار Victor Bérard من مائة سنة قبل كي يبيّن ديمومة البحر المتوسط الذي احتضن رحلات أوليس.

لكن هذا الركام الصغير من الحجر في هذا المنظر الرعوي يأخذ معناه في السياق الذي ينتمي إليه: فمثل كل الصور الفوتوغرافية من سلسلة WB (الضفة الغربية)، فهو يصور سداً إسرائيلياً على طريق فلسطينية. فقد رفضت صوفي ريسنلر بالفعل تصوير سور الهائل الذي يعتبر تجسيداً لسياسة دولة والأيقون الإعلامي لـ "شكل الشرق الأوسط". بل إنها وجهت عدستها نحو تلك السود الصغيرة التي شيدتها السلطات الإسرائيلية على الطرق الريفية بوسائل بدائية. وقد صوت ذلك في الغالب بطريقة الغطس (الرؤبة من فوق) من منظور يحول كومة السود إلى عنصر من المنظر الطبيعي. إنها لم تصور شعار الحرب وإنما الجراح والندوب التي تطبعها على أرض معينة. إنها تنتج ربما نفلاً للتأثير المستعمل للاحتجاج إلى تأثير أكثر خفاء، تأثير ذي أثر غير محدد، أي إلى الفضول والرغبة في الرؤبة عن قرب. أنا أتحدث هنا عن الفضول، وقد تحدث سابقاً عن الاهتمام. إنها فعلاً انفعالات تتلاعب بالبداهات الزائفة للخطاطات الاستراتيجية؛ إنها آليات للجسد والروح حيث لا تعرف العين مسبقاً ما تراه ولا الفكر ما عليه أن يفعل بذلك. فتوترها يشير بذلك إلى حركة سياسة أخرى للمحسوس، أي سياسة قائمة على تنوع المسافة ومقاومة المرئي ولا تحدد الآخر. الصور تغير رؤيتنا ومشهد الممكن، إذا هي لم تكن مسبوقة بمعناها ولم تكن مستيقنةً لآثارها. تلك يمكن أن تكون الخاتمة التعليمية لهذا التحقيق المقتضب عن الامتحن في الصورة.

الهوامش:

1. لنذكر بأنه قام بذلك بالمقابل في فيلم سابق بعنوان: عويل لصالح الماركين دو صاد.
 2. هذه الدراسة أعيد نشرها مصحوبة بتعليقات وردود المؤلف في:
Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, Minuit, 2003.
 3. Gérard Wajcman, « de la croyance photographique », *Les Temps modernes*, mars-avril-mai 2001, p. 63
 4. المرجع نفسه، ص. 53.
- * جاك رانسيير هو أحد الفلسفات المؤثرين اليوم في المجال الثقافي الفرنسي. وهو تلميذ للوبي أثوسير ومن ثم جاء اهتمامه بالسياسة. أصدر العديد من المؤلفات في مجال الجماليات منها: المترجج متحرراً، الذي نستقي منه هذا الفصل، وتقاسم الصور، وانزياحات السينما... هذا النص ترجم بإذن منه ومن الناشر.

بنية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر

د. فريد تابتي

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

رأى (هنريخ هايني) في كتابه (الآلهة في المنفى) أن الآلهة الوثنية قد تفرقت أيدي سباً على يد المسيحية، وكانت لها نهايات لا تحسد عليها، "فقد اضطر (أبولو) إلى العمل راعيا في النمسا، فيما عاش (جوبيتر) وحيدا مع نسره الهرم في مكان ما، من القطب الشمالي يتاجر بجلود الأرانب مع أهالي بلند"⁽¹⁾. لم يتصور الإغريق أبداً أن يحل بالآلهتهم هذا المصير المأساوي، فتهبط من عالمها النوراني، ولا يجد (أبولو) الذي تربع على عرش الموسيقى والشعر والتبيؤ والطبع، سوى الرعي لكسب لقمة العيش. بطبيعة الحال، كلام كهذا يلخص عقيدتين اثنتين؛ إحداهما آمن بها الإغريق والرومان، فوزعوا بموجها شؤون الكون على آلهة خلقوها، وجسدوها في تماثيل في منتهى البراعة، فكان لهم: أثينا، وأتلانتا، ومارس، وفيتوس وأفرو狄ت، والأخرى حديثة زمانيا، هي التي جعلت القديس (جستين كارتيير) يعلن: "إن جميع الآلهة الوثنية كانوا شياطين هموا مع إيليس، مما يدعو إلى احتقار الإغريق لكونهم لم يجدوا غير "الشياطين يعبدونها كآلهة"⁽²⁾. أما نحن فلسنا هنا لمحاكمة الإغريق أو الرومان على عقيدتهم. نحن لا نحتقر الإغريق لكونهم آمنوا بتعدد الآلهة، فعبدواها وقدسواها. فالإغريق منحوا العالم عقولا، ما زالت وستبقى شاهدة عليهم، وسيبقى الرومان واليونان مصدرا لفلسفة وأدب من أرقى ما قدمه العقل والذوق الإنسانيان. ولعل عودة الأدباء حديثا إلى العبّ من الأسطورة، يجسد إدراك هؤلاء لقيمتها الفنية والعقلية معا، ولتخطية ذلك الضعف المتمثل في "قلة العناية بالجانب الغولي في العمل الأدبي"⁽³⁾، ولهذا جاءت دعوة إلبيت الأدباء إلى الاستفادة من هذا التراث اليوناني والروماني، وهذا

حنوه أدباء كثيرون، ولقد كان صدى هذه الدعوة عند الشعراء العرب المعاصرین قویاً جداً لـ "وجد إلیوت في الأسطورة التي تشكل برمزيتها الشفافة و قالبها الفنی المتماضک، الإطار الأمثل لتجسيد الإحساسات والآراء الخاصة في قالب موضوعي"⁽⁴⁾. كما أن توظيف الأسطورة في الشعر "يهدف أيضاً على تقریب المسافة بين الشاعر وجمهوره عبر رموز مشتركة يمتثلها هذا الجمهور في تراثه حق التمثيل، وتتحدر إليه من أحقاب سحیقة يلفها السحر والغموض، فتشكل لديه مرفاً روحاً موصولاً بالأجداد"⁽⁵⁾.

كتب القديس (أوغستين) في (اعترافات): "إني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلاؤ"⁽⁶⁾.

الأسطورة عند (أوغستين) معلومة الماهية، يعرفها معرفة جيدة، لكنها تقلّت من يده إن أراد تعريفها، ولا يطمع المخاطب في أن يفوز منه شيء بخصوصها. على المخاطب أن يتذوقها بنفسه، ليكتشفها ويعرفها. فما الذي يجعل تعريف الأسطورة في هذه الدرجة من الانغلاق، وهي التي فازت بمكانة عظيمة عند القدماء والمحدثين؟. لقد حاول الكثيرون تعريفها.

عرفها صاحب كتاب (نظريّة الأدب) بأنها "معناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تقسيراً لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية"⁽⁷⁾. تناول هذا التعريف الأسطورة من جوانب متعددة؛ المؤلف والموضوع والغاية، الأسطورة عادة ناطقة بضمير الشعب لأنّه هو مؤلفها، تتشكل مع الزمن، ويساهم كلّ بقسط منها حتى تكتمل معالمها، وبالتالي فنحن لا نعرف للأساطير مؤلفين، بحيث نرد كلّ أسطورة إلى مؤلف بعينه. وتنحدر الأسطورة عن القضايا التي تمس الإنسان في هذا الوجود، محاولة تفسير الكون وظواهره، بما يساعد الإنسان على بلوغ الحقيقة، بغض النظر عن قدرتها على بلوغها بالفعل.

ويعلن (صمويل هووك) عن ارتكاز "التمييز المعتاد بين الأسطورة Myth والحكاية الأسطورية Legend والمأثرة الشعبية Saga والقصة الشعبية Folk-Story على معايير أدبية"⁽⁸⁾، لأن هذه التسميات بقدر ما تحمله من تقارب أو تباعد في المدلول، فإنها تطلق على مسميات متقاربة في جوانب، ومتباعدة في جوانب أخرى، "بينما يميز استخدام آخر معاصر بين الأسطورة والحقيقة التاريخية؛ فينطوي على القول بأن كل ما يتسم بطبع أسطوري غير جدير بالبقاء. المعيار المستخدم في هذه الدراسة ليس أدبياً، بل هو معيار وظيفي، الأسطورة نتاج المخيلة الإنسانية، تتباين من موقف محدد لتأسيس شيئاً ما"⁽⁹⁾، وهنا تظهر أهمية المعيار في تعريف الأسطورة وتمييزها، فيأتي المعيار الأدبي أولاً، ثم - حديثاً - المعيار الوظيفي ثانياً.

أما عالم الاجتماع الروماني (ميرسيا إلحاد) فيحاول تعريف الأسطورة بكونها "ليست وهمًا ولا كذبًا"، وإنما هي "تجربة وجودية" كان يعانيها الإنسان البدائي، الإنسان الديني، الذي يعيش في المجتمعات التقليدية والشرقية، ولهذا فإن الأسطورة في منظوره ترمز إلى "واقع مقدس" يدرك الإنسان عالم الغيب من خلاله⁽¹⁰⁾، وبذلك يعيدها (إلحاد) إلى زمن نشوء الأسطورة، فهي قد نشأت في المجتمعات التقليدية القديمة في مرحلة تكوينها، ولذلك حفلت ببعض المواقف الساذجة السحرية الخيالية، التي ترتبط بمرحلة طفولة المجتمعات قبل بلوغها مرحلة النضج والبلوغ، شأنها شأن الملحة، أبدعتها تلك المجتمعات، واستعملتها أداة لاستكشاف عالم الغيب، ولعل هذا هو السبب الذي جعل الغيب موضوعاً أساسياً لها، والآلهة وأنصار الآلهة شخصاً شخوصاً تسير الأحداث رفق ما يحقق الغاية في رحلة البحث عن الحقيقة.

أما (بابي) صاحب (معجم المترادفات) "فيعرف الأسطورة بأنها قصبة مركبة من عناصر إلهية خالصة، بدون أساس تاريخي، على الأقل فيما يخص الجوهريات فيها"⁽¹¹⁾. يربط (بابي) الأسطورة بالعناصر الإلهية من جهة، والتاريخ من جهة

أخرى، إن أساسها لا تاريخي / لا واقعي، فهي لا تستند إلى الواقع المعيش للشعوب التي أنتجتها، وبالتالي فهي لا تصلح تارixa لثالث الشعوب. ولكن (بائي) لا يستمر في هذا الخط، أو بالأحرى، فهو لا يجزم القول في هذا الرأي، ليقرر فيما بعد أنها ترتبط بالتاريخ فيما سوى الجوهريات. قد يكون هذا رداً يبرئ الإغريق والرومان مما اتهمهم به القديس (جستين مارتيير) في رأيه السابق، ولكن رأي (بائي) هذا يلقى رداً له من قبل أحد أكبر الباحثين في ميدان الأسطورة، هو (صمويل هووك) الذي قال: "لقد عاشت البشرية في الماضي طيلة أحقاب هائلة من الزمن دون إحساس بحاجة على التاريخ، لكن الأسطورة، وقبل ظهور أكبر أكال التسجيل التاريخي، كانت لها وظيفة حيوية في حياة الجماعة، وساعدت كجزء جوهري من الطقس في ضمان تلك الشروط التي اعتمدت عليها حياة الجماعة"⁽¹²⁾، والرأي نفسه يعلنه نعيم اليافي حين أقرّ بأن "الأسطورة ترتبط بالواقع وما فوق الواقع، وتعبر عن رؤية صاحبها الحقيقة، وتختلف في رحم الخيال، ولها مضمونها ودلالتها وآثارها البارزة التي تختلف في سلوك الإنسان وفي حياته"⁽¹³⁾، وبذلك لا تكتفي الأسطورة بأن تستمد وجودها من الواقع، بل تصبح صانعة له، وقل أن يبدأ إحساس البشرية بالحاجة الماسة إلى التاريخ، تكفلت هي بوظيفته، فأدتها.

وفي هذا المجال دائماً، ينطلق (ليفي شتروس) في تعريفه للأسطورة فيقول: "بأنها ذات بنية مزدوجة تاريخية، ولا تاريخية معاً"⁽¹⁴⁾، وبهذا يعيدها إلى الواقع من جهة، وإلى ما فوق الواقع من جهة أخرى.

أما الدكتور أحمد كمال زكي فيؤكد في كتابه (الأسطورة) على أن "الأساطير في الواقع علم قديم، بل أرعم... أنه أقدم مصدر لجميع المعرفة الإنسانية، ومن هنا ترتبط كلمة (الأسطورة) دائماً ببداية الناس، أو بداية البشر، قبل أن يمارسوا السحر كضرب من ضروب العلم أو المعرفة، وهي عملية تأمل من أجل إجابة على أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما"⁽¹⁵⁾. يؤكد هذا القول كون الأسطورة وسيلة وهدفاً في الوقت ذاته، فهي مصدر المعرفة الإنسانية الأول قبل

ظهور مصادر المعرفة الأخرى جميعها، وهذا يربطنا بزمن يجسده - كما سبق القول - مرحلة الطفولة والصفاء والسداجة والمعرفة البدائية في حياة الشعوب القديمة. وفيما قبل ظهور السحر والعلم والفلسفة، كانت الأنظار موجّهة إليها على تجريب على الأسئلة الحتمية التي أجهد الإنسان نفسه من أجلها، من حيث كونها تتعلق بشؤونه وجوده ومصيره، ففسر بواسطتها هذه القضايا في حدود ما تسمح به قدرات عقله وخياله.

وفي مجال محاولة التعريف دائماً، يأتي أحمد خليل ليقدم مفهومه الخاص لها. وبغض النظر عن سطحية التعريف المفرطة، فإنه قد لجأ إلى المقارنة فقال: "الأسطورة، تعريفاً، هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافات هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد"⁽¹⁶⁾، ومن هنا يظهر الجانب الآخر في أهمية الأسطورة، وهو جانب الاعتقاد فيها. المجتمعات القديمة خلقتها، وجعلتها موضوع اعتقاد. لقد فسرت بها ما أرادت تفسيره، واستأنست بها طيلة حقب طويلة من الزمن، فأصبحت جزءاً منها، احتوت ماضيها وفسرته، ورفقتها في حاضرها فأعطتها مشروعية الاستمرار والتواصل.

ويحاول (بيار سميث) أن يقدم لها مفهوماً، على غرار ما فعله سابقه، فيقول بأنها "أولاً وقبل كل شيء، ليست إلا نوعاً خاصاً من قصة نموذجها حدته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا الإغريقية الموجلة في القدم. وعلى الرغم من أن كثيراً من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال تواريخ أبطال، ولكنها تميز بصفات الحكايات، أو الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ، ثم هي تواريخ أجداد، ولكنها تميز بخصائص القصص التاريخية، وتاريخ الحيوانات المتميز بالصبغة الخرافية"⁽¹⁷⁾. وفي هذا التعريف يربط (بيار سميث) الأسطورة بالتاريخ، فصبح عنده تاريخاً شاملاً: للآلهة، والأبطال والأجداد. هي تواريخ للآلهة بما تحمله كلمة آلهة من مدلول عقائدي عند الشعوب القديمة التي قدست ظواهر الطبيعة فجعلت لها آلهة، وكونع من الاعتراف بالعجز عن مواجهتها، وبذلك وصل

صراعها مع الطبيعة إلى حد تأكيد فيه ما للطبيعة من قوى ظاهرة وغيبية، فرضت على تلك الشعوب التسليم بالأمر الواقع، وحمل الرأية البيضاء، ووقف المواجهة.

إن الأسطورة تواريخ أبطال أفرزهم واقع الصراع الأزلي بين الإنسان والطبيعة فحفلت الأسطورة بأسماء أبطال من البشر، أو أبطال أنصاف آلهة، واجهوا القدر مختارين، أو مرغمين، واستطاعوا أحياناً أن ينتصروا محاولين تأكيد حقيقة كون الإنسان سيداً للكون، وأنه هو الذي سوف يفرض إرادته في نهاية المطاف (عوليس)، وعجزوا في أحياناً أخرى ليتأكد من عجزهم أن الإنسان في رحلة ذلك الصراع المعلن آيلٌ إلى الهزيمة والانكسار، وأنه لن يرتاح إلا إذا اعترف بالعجز، وبذلك يصل إلى درجة الحكمة (أوديب).

كما ان الأسطورة تواريخ أجداد، تسجل بأمانة المراحل الأولى من عمر البشرية، طابت لها الريح، فمضت تشق البحر إلى اللانهاية، مخلفة للأبناء والأحفاد مواضع شتى، تُمكّنهم من فهم الكون بغية التعايش معه في سلام، وبذلك يؤكّد (بيار سميث) دوره على وظيفة التاريخ التي اضطاعت بها الأسطورة، فيجعل التاريخ أحد الأوجه البارزة للأسطورة ذات الأوجه المتعددة، ليلتقي في هذا الجانب بـ(كلود ليفي شتروس) في رأيه السابق، وبذلك يمكن القول عن روایتها، أو استعمالها، إنها "تعبير رمزي عما يسمى باللاشعور الجماعي لدى الأمة"⁽¹⁸⁾، مثلاً قال (بونغ).

ويتفق عبد المالك مرتاض ونعميم اليافي في الإقرار بصعوبة الاتفاق على تعريف واحد جامع للأسطورة برغم التعريفات المتعددة والمتنوعة التي قدمها الدارسون والباحثون المختصون، فمفهومها "لا يبرح بعيداً عن الدقة والوضوح..." ولم تزد الأسئلة الكثيرة التي دُبِّجت حول السؤال المطروح الأمر إلا تعقيداً واختلافاً، حيث لم يستطع أحد فرض رأيه على الآخرين⁽¹⁹⁾، لأن هذا المصطلح "ذو مساحة واسعة كبيرة من المعاني يصعب معها تحديد دلالته تحديداً جاماً مانعاً"⁽²⁰⁾.

أما المعنى المعجمي لكلمة أسطورة فقد قدمه ابن منظور في معجمه بقوله: "والأساطير: الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها... وسُطْرَها: أَفْهَا، وسُطْرٌ علينا: أَتَانَا بالأساطير... إِذَا جَاءَ بِأَحَادِيثٍ تَشَبَّهُ الْبَاطِلَ" (21).

وتبقى الأسطورة في رأينا ذلك العالم الزاخر بالمعقول واللامعقول، الواقع واللاواقع، موضوعها البشر والآلهة والمخلوقات الخرافية، أرخت لمبدعيها حتى وإن لم يقصدوا بها التاريخ، ويبيّن الفكر الإغريقي والروماني معيناً لا ينضب، يتجرّد دائماً وأبداً بما يحتاج إليه المفكر والشاعر والمسرحي...

ومهما استعانت الأسطورة على الفهم، تبقى أسطورة، يعرفها القارئ والسامع لأنها تحمل حقيقتها في ذاتها، وهذا ما جعل (ليفي شتروس) يُقرّ بأن "أصلّة الأسطورة بالنسبة إلى كل الواقع اللغوية الأخرى، تكمن في كونها تظلّ أسطورة على الرغم من أسوأ الترجمات لها، فيدركها كأسطورة كل قارئ في كل أنحاء العالم. إن جوهر الأسطورة لا يمكن في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في التركيب النحوي، وإنما يمكن في الحكاية التي تحكيها" (22). وقد نشأت الأسطورة تعبيراً عن الحاجة الماسة للشعوب التي أنشأتها إلى التعبير بما يختلف في ضميرها الجماعي من مخاوف من المجهول القادم، وحب الانتصار على الواقع القائم، وهذه ظاهرة لم يسلم منها شعب من الشعوب في مرحلة نشوئه. وعندما لجأت الشعوب القديمة إلى السحر والشعوذة كأدلة لفرض الوجود، كانت الأسطورة قد قدمت ما عليها، وحققت ما استطاعت تحقيقه، وحينما شغلت الفلسفة والعلم عقول الشعوب في مرحلة متأخرة من عمرها، كانت الأسطورة محافظة على بريقها، مستمرة في بحثها. فالشعوب القديمة قد بدأت حياتها إذن - وقد خلفت لنا هذا الكم الهائل من الأساطير - من الخيال الذي هو "مفتاح أبواب الخرافة، وأساس توليد الأساطير" (23). في هذه المرحلة كان التفكير الفطري هو سيد الموقف، وكانت الحياة في صفائها وسحرها الأصيلين لا تتطلب من الإنسان أكثر من قدرته، فتعامل معها بعفوية وسذاجة، وحينما التقى صفاوها وعفويتها في ظل خيال مبدع خلاق،

كانت الأسطورة هي الابن الشرعي الذي ورث عن كل منها جوهره، ولهذا، فكل حديث عن نشأة الأسطورة يعود بنا حتماً إلى "... التفكير الفطري الوحدوي الذي لا يرى مظاهر الوجود المختلفة إلا من خلال وحدة التصور والإدراك، مازجاً بين العقل والوجود، وبين الذات والموضوع مزجاً قوياً"⁽²⁴⁾. فالأسطورة إذن قد جاءت نتيجة لإدراك معين للكون والكائنات، ولتصور معين لما وراء الكون والكائنات، ولكن هذا الإدراك هو إدراك موحد ناطق عن الجماعة، وذلك التصور بدوره موحد أيضاً يجسد خيال الجماعة. هذا التفكير الذي نشأت الأسطورة في رحابه لم يعرف حدوداً فاصلة بين العقل والوجود، أو بين الذات والموضوع، هذه الحدود قد عرفها تفكير من نوع آخر، في مرحلة تالية، منذ بدأ يقترب شيئاً فشيئاً من العلم والفلسفة، ولهذا، فعندما ابتعد الإنسان عن التفكير الفطري ابتعد عن الأسطورة تأليفاً.

يبحث الدب من خلال تعامله مع القيم الإنسانية الخالدة، عن تحقيق الخلود، ولعل هذه الغاية هي المقياس الرئيسي لتمييز الأدب من اللاإدب، "إن ما كان يمكن أن يكون رواية محضاً (رواية فقط) ينقلب فجأة إلى أدب بإظهار المؤلف وقد تجاوز المؤلف واتصل بما هو خالد خلال صورة أولية، أو موقف أسطوري مألوف"⁽²⁵⁾.

الأدب الخالد موضوعه الإنسان أو ما يرتبط بالإنسان، وحينما يقف القارئ منبهراً أمام نص من النصوص تتحرك له أعماقه، فينتفض الذوق والوجود؛ يُقرّ جازماً أن هذا هو الأدب. ولهذا جاءت دعوة المحدثين نظرية وتطبيقاً إلى العودة إلى الأسطورة، لما لها من قدرة فائقة على إضفاء عنصر الخلود من جهة، وإعطاء أحد أهم عناصر (الأدبية) للنص الأدبي من جهة أخرى. الأسطورة من هذا الجانب عالم زاخر، لا ينفي يهاب الكاتب / الشاعر والقارئ كليهما الدلالات تصريحاً وتلميحاً، ويضعهما أمام رؤية فنية مليئة بالإدهاش الذي مصدره كونُ سحريٌ متفردٌ.

إن الأدباء الذين تبنوا المنهج الأسطوري، يستثمرون أعمالهم من الأسطورة، و" يجعلوننا بتماس حي مع منابع إنسانيتنا" ⁽²⁶⁾. صحيح أن الأدب ابن اللحظة، جامح عن المنطق، لا تقيده حسابات المهندسين والبنائين وعلماء الفلك، وتلك ميزة تحسب له، ولكنه في آنيته تلك رحلة محطتها الأولى هي بدايات الإنسان الأولى. لأنه يحقق التواصل الذي لا مفر منه، والاستمرارية التي تمنحه الحق في الحياة، وهذا يمكن للأسطورة دون غيرها - ربما - أن تمنحه إياها، "إن للأسطورة أعماقها، كما أن مضمونها ما بعد الصورة والأشكال، فهي تحمل آراء القدماء في نشأة الكون والطبيعة، ونظرتهم الأخلاقية والجمالية، وهي أيضا تحدد مدى الرؤية والمعرفة" ⁽²⁷⁾.

الأسطورة مجهلة المؤلف، لا يُعرف لها مؤلف بذاته، ولسنا بحاجة إلى معرفته "إذا جاز لنا تصور وجود هذا المؤلف" ⁽²⁸⁾، إنها لسان حال الجماعة، حملتها بمقومات وجودها، ونظرتها المستقبلية، فأصبحت ملماً لبني الإنسان، يرون فيها أنفسهم. ومهما ارتفق الإنسان سلم الحضارة، فسوف يبقى في ذاته ذلك الميل / الحنين الأبدى إلى بيئته؛ يعيش على هواه، ويحب ويكره بفطرته، ويفكر ويتأمل بقدر ما يرضي فضوله وتطلعه، ولهذا فإن "الأسطورة إن مثّلت شخصية قائلها أو على الأقل جانباً من شخصيته فإنها إلى جانب ذلك تعبر اللاشعور الجمعي الذي يعيش في نفسه" ⁽²⁹⁾. إن هذا النوع من التعبير هو الذي أعطى لها هذه الأهمية في الأدب / الفن. فأوديب الذي صرع وحش طيبة وأصبح نموذجاً للإنسان البطل، حكمت عليه الآلهة بمصير مأساوي، في أعلى مراتب المعاناة الإنسانية. لا يهم الأديب أوديب من حيث هو كائن بشري من لحم ودم، الذي يهمه فيه هو انه إنسان يجسد صراع الإنسان قاطبة. الذي يهمه هو أوديب الرمز الذي اكتسب هذا بعد الأسطوري الذي عُرف به. فالأديب - حاضراً - هو امتداد لأوديب، وأوديب - ماضياً - هو أحد أبناء المجتمع الإنساني - الأصل - القديم. إنه الخيط الرابط بين البداية والنهاية في هذا التاريخ البشري الطويل، وهذا كله ما منح الأسطورة

هذه الأهمية "باعتبارها أحد المنابع اللاشعورية التي يمتاح منها الفنان، ففي أعلى مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري، وهي في أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية، يسمى بها يونج Jung النماذج العليا Arshétypes وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى".⁽³⁰⁾

والأسطورة من جانب آخر هي صورة صريحة لتطور الفكر البشري عامة عبر العصور منذ النشأة الأولى، ولهذا فهي "لم تعد مجرد قصة تقليدية متواترة تتناول الأشخاص من ذوي الطبائع الخارقة، أو الأحداث الخيالية لدى شعب من الشعوب"⁽³¹⁾، وبالتالي " فهي نظام اتصال"⁽³²⁾ يربط بين حلفات التاريخ. وتظهر أهمية الأسطورة من جهة أخرى من خلال مقارنة يجريها نعيم اليافي بينها وبين القصيدة من حيث الانتشار، فيقول: "إن القصيدة تعيش بواسطة لغتها الخاصة، وجودها يتوقف على لغتها التي لا يمكن ترجمتها، أما الأسطورة فعلى العكس تملك في جوهرها التجانس أو المشترك مما يجعلها قابلة للترجمة دون أي عائق"⁽³³⁾. تظل الأسطورة أسطورة مهما تداولتها الشعوب واللغات، لأن جوهرها الأسطوري قائم في ذاتها بشكل أعمق وأوسع وأشمل من اللغة. لم تقدر الأسطورة اليونانية والرومانية طبيعتها الأسطورية حينما انتقلت إلى العربية، يعرفها العربي - مكتوبة ومقرؤة بلغته - أنها أسطورة. إنها تعتمد اللغة كباقي أشكال التعبير الأدبي الأخرى، ولكنها فوق اللغة. هذا جانب في غاية الأهمية يضيفه نعيم اليافي. لقد "كان على الشعر أن ينصرف... إلى الحياة كما مثالها الإنسان القديم في أساطيره، تلك الأساطير التي لم تعد أوهاما يهرب إليها الإنسان فرارا من حقائق الواقع القاسية، بل هي - كما يحدثنا ريدشاردرز - "الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتنقلُّها بالرضى""⁽³⁴⁾. إنها الإدراك لحقائق الواقع القاسية التي عاشها الإنسان قديما ولا يزال يعيشها. إنه يدركها من خلال الأسطورة، إنها - على رأي ريدشاردرز دائما - لا تقضى على تلك الحقائق، إنها فقط تحقق الانسجام بينها، هذا الانسجام الذي فقدته في الواقع. حاول الإنسان القديم

من خلالها أن يفسرها في حدود إمكاناته، فيربط بين الأسباب والنتائج مما يجعله يرى الكون يسير في خط منسجم، وما على الإنسان إلا أن يفهمه، ليقبله بالرضى. فالعبرة إذن، تكمن "فيما تؤديه الأسطورة والبطل الأسطوري من خدمات فنية في التعبير الأدبي الشعري عن أزمة الاستلاب اللامحدود لأحساس الإنسان وحريته وفرديته المهدورة بطغيان الآلية التي تسحقها سحقاً" (35). وقد أدرك الجزائريون في وقت مبكر هذه الأهمية التي اكتسبتها الأسطورة فدعوا إلى تبنيها في أدبهم، بل وقد أضافوا إليها أهمية أخرى ربما لم يدركها غيرهم من المحدثين، وهذا ما جسده محمد الحاج الناصر في اعتبارها "من أبرز مظاهر النهضة العلمية المتحررة المطلقة من انحصار الترمذ الديني والأستقرائية الفكرية" (36).

بعد دراسة معمقة للتراث الأسطوري الذي أبدعه الشرق الأدنى القديم، يميز صمويل هنري هووك بين عدة أنماط للأسطورة، معتمداً في ذلك معيار الوظيفة. إن تقسيم الأسطورة باعتبار الوظيفة خطوة عملية تساعد على فهم طبيعة الأسطورة. الأساطير جميعها تشتراك في الغاية العامة، تلك الغاية التي تمثل الهدف العام، ولكنها تختلف باعتبار الهدف الخاص. لكل منها غاية خاصة تسعى إلى تحقيقها أولاً، وما تحقق ثانياً يبقى من الأمور التي ترتبط بها جوهرياً من حيث هي أسطورة. سنحاول هنا التعرض لهذه الأنماط معتمدين على تقسيم هووك (37).

1 — أسطورة الطقس :Ritual Myth

نقصد بالطقس "نسقاً معقداً من النشاطات... كانت... تُتَّخذ وتُمارس من قبل هيئات ضخمة من الكهنة في المعابد" (38)، ومن هنا تتضح الطبيعة الدينية للطقس باعتبار الأشخاص (الكهنة) والمكان (المعبد)، مما يؤكد أن الشعائر الدينية كانت تؤدي وفق نظام دقيق، يشرف على تطبيقه رجال الدين، بسبب ما كانوا يُحظون به من (قذاسة)، ولم يكن هذا النظام "يتَّأْلِفُ من الأفعال وحدها، لقد كانت الأفعال تترافق مع الكلمات المحكية، مع التراتيل، ومع التعاويذ التي كانت فعاليتها السحرية جزءاً جوهرياً من الطقس. بكلمات أخرى تَأَلَّفَ الطقس من الجزء الذي كان يُؤْدِي

والذي أمه الأغريق Dromenon، والجزء المحكي الذي أسموه "Muthos"⁽³⁹⁾. إن اجتماع الصوت / التعاوذ والحركة / الفعل يضفي جوا رسميا رهيبا على المكان الذي يكتسب بحكم كونه معبدا قداسة أخرى.

مفهوم الطقس إذن محدد سلفا بمدلول ديني، فكل ما يشكله ينطلق من الدين: الكاهن، المعبد، السحر، التعاوذ، التراتيل، الحركات / الرقص... وهذا النمط من الأسطورة يجسد جوا خاصا عاشه سكان مصر ووادي الرافين، كما تؤكد نصوص "عُثر عليها في ملفات المعابد"⁽⁴⁰⁾، ومن الممكن - كما يقول هووك - أن يكون هذا هو النمط الأقدم من الأسطورة.

2 – أسطورة الأصل / الأسطورة السببية التكينية Aetiological:

هذا النمط يعتبره البعض هو الأقدم. حاول هذا النمط أن يبحث في أصل الأشياء؛ بداياتها وجودها الأول، وبالتالي "تحصر وظيفتها في إعطاء تفسير خيالي لأصل عادة ما أو اسم أو مادة"⁽⁴¹⁾. لقد رأينا أن الوظيفة العامة للأسطورة هي محاولة تفسير ظواهر الطبيعة، ومعرفة عللها من أجل الانتصار عليها، ولهذا اهتم نمط منها بالبحث في الأصل؛ أصل عادة، أو اسم، أو مادة، منذ متى بدأت؟ أين عُرفت أول مرة؟... وهنا يذكر هووك أسطورة (إنليل) والمعول، التي "يراد منها شرح ظهور معظم الأدوات الزراعية النافعة من خلال نشاط أحد الآلهة"⁽⁴²⁾، ويضرب مثلا آخر "هو الأسطورة العبرية حول يعقوب وصراعه مع الكائن الخارق للطبيعة، وهذه القصة تقدم تفسيرا لتحرير تناول أحد الأطعمة الإسرائيلية القديمة"⁽⁴³⁾، وهذا النمط حاول أن يبحث في أصل أشياء تمثل جزءا أساسيا من الحياة اليومية للفرد، عسى ذلك يُشبع رغبته في المعرفة الشاملة التي كان يبحث عنها، والتي أوكل مهمة تحقيقها إلى الأسطورة.

3 – أسطورة العبادة Cult Myth

ارتبطت هذه الأسطورة بدين إسرائيل، وبالتالي، فقد ارتبطت بالأعياد الدينية الإسرائيلية "عيد الفصح اليهودي، وعيد الحصاد، وعيد الأسابيع، وأعياد القرابان"،

وكانت لهذه الأعياد طقوس خاصة تختلف من عيد إلى آخر، وكانت تُؤدى في هيكل متعددة كـ"بيت إيل" وـ"شيكيم" وـ"شيلوه". وهذا النمط يشبه في بعض جوانبه أسطورة الطقس، إلا أن الطقس الذي تتم فيه أسطورة العبادة قد لازمته "تلاؤه جماعية من قبل الكهنة لوقائع معينة مركبة في تاريخ إسرائيل، وكانت إحدى التقاليد الضاربة الجذور في تاريخ إسرائيل تمثل في إطلاق سراح الناس من الاستعباد المصري"⁽⁴⁴⁾، هذا الطقس بالتحديد يُحتفل به في عيد الفصح، وهدفت هذه الأسطورة إلى تقديم مفهوم "تاريخ الخلاص" لإسرائيل.

4 – أسطورة الصيت :Prestige Myth

ارتبطت هذه الأسطورة "بولادة وما ثر بطل شعبي محاط بهالة من الغموض والإعجاز"⁽⁴⁵⁾، هذا الغموض وهذا الإعجاز هما اللذان يفتحان مجال التصور الخيالي واسعا أمام واضعي الأسطورة، بما يُشبع فضولهم، ويُشبع تمسكهم بالبطل، وإضفاء صفة الخارق عليه وعلى أفعاله. كلما (الغموض والإعجاز) الورديتان في قول (هووك) السابق لهما مدلولاهما الخاصان. المنطلق في هذه الأسطورة بطبيعة الحال هو الواقع، ولكنها تحاول أن تستثمر الواقع المبهم الغامض بما يحقق لها الحرية المطلقة.

5 – أسطورة البعث :Eschatological Myth

حاولت هذه الأسطورة أن تصور النهاية المفجعة المأساوية للكون. إنها تحمل عنصر "النبوءة بالدلالة الإغريقية للكلمة"⁽⁴⁶⁾، الكون آيل لا محالة إلى النهاية، وهذه النهاية بلا شك لن تكون سعيدة، ولهذا "يحتل مفهوم النهاية المفجعة لنظام الكون الحالي مكان الصدارة في كتابات الأنبياء وفي الأدب القيامي على وجه الخصوص"⁽⁴⁷⁾، وإن هذه الأسطورة مرتبطة أساسا بالفكرين اليهودي والمسيحي، "رغم أنها قد تدين بشيء من وجودها لفكرة البعث في الزرادشتية"⁽⁴⁸⁾. لا ينكر الداري الموضوعي أن نهضة الأدب العربي الحديث لم يكن لها أن تكون بهذا المستوى لو لا فعل الاحتراك مع الأدب العالمي القديمة والحديثة

الانغلاق والتقوّق على الذات لا يتحقّق سوى الموت والاندثار، وقد كانت التجربة القاسية التي عرفها الأدب العربي في عصر الضعف درساً مهما استفاد منه الأديب العربي إلى أبعد الحدود، فراح يقرأ تراث الغير / الغرب بشوق ولهفة، وراح بادئ الأمر يترجم أهم النصوص الإنسانية التي تجاوزت حدودها الإقليمية لتفرض نفسها على العالم ككلّم لا مناص للأديب العربي من الوقوف عندها بتمعن، وهكذا انتقل - ترجمة - الكثير منها؛ فدخل شكسبير وسوفوكليس وهوميروس وكورناري وراسين وغوركي وتولستوي وبليزاك وكافكا وإليوت وغوتة وهوجو... إلى عقول الأدباء العرب، فغزوّها، وبعد هذه المرحلة كما هو معروض تاريخياً جاءت مرحلة التقييد التي يبدو أنها لم تكن مجرد مرحلة انتقالية نحو الإبداع والابتكار، لأن ملامحها ما زالت قائمة حتى اليوم، وخاصة فيما يتعلق ببعض الأسماء كإليوت. لقد وصف بعض الدارسين - محقّاً أو مخطئاً - الأدب العربي القديم منه خاصة بالقصور، ولها فأنه لم ينتج لنا أعمالاً إنسانية ضخمة في مستوى الإلإيادة أو الكوميديا الإلهية أو الشاهنامة... وهذا بعود إلى أسباب موضوعية بعضها يتعلّق بالبيئة، وبعضها الآخر بالأديب نفسه. كانت البيئة الصحراوية الرملية الجافة والجرداء شحيحة بالخيال، فمنحت الأديب منه ما تحتاجه هي، بينما هذه الأعمال الضخمة تتطلّب خيالاً هو ولد بيئات أخرى أوسع أفقاً وأرحب مجالاً، ويبقى هذا مجرد رأي، قد يكون صائباً، وقد يكون مجانباً للصواب.

ولكن هذا الرأي بطبيعة الحال لم يهضمّه العرب، لكونه يمثل عالمة استقهاهم كبرى، ويضع وجودهم - كأدباء - وأدبهم موضع جدال، فرد (أحمد أمين) على هذا الادعاء بأن مقياس الخيال المبدع لا يمكن أن يكون هو الملحمّة، أو الرواية، فقال: "أما ضعف الخيال فعل من شأنه أن الناظر في شعر العرب لا يرى فيه أثراً للشعر القصصي ولا التمثيلي، ولا يرى الملحم الطويلة التي تشيد بذكر مفاخر الأمة كإليادة هوميروس وشاهنامة الفردوسي، ثم هم في عصورهم الحديثة ليس لهم خيال خصب في تأليف الروايات ونحو ذلك"⁽⁴⁹⁾، وهنا يمكننا أن نسأل مع أحمد

أمين، هل أن آداب الأمم التي خلت مما يشبه الإلإيادة أو الشاهنامة هي آداب قاصرة؟ ضعيفة الخيال؟ مع ما نعرفه من اختلافات جوهرية بينها: ببيئة، وعقائدية، وثقافية...؟ الأمر ليس بهذه البساطة، والجواب الموضوعي بلا شك هو أن اهتمامات كل أمة / أدب هي اهتمامات خاصة، وأن الأدوات لا يمكنها أبداً أن تكون هي نفسها بين الأمم، وحتى في الأمة الواحدة بين يوم وآخر. على أن أحمد أمين يزيد من حدة الإشكال، ويحول السؤال إلى أصحابه "ونحن مع اعتقادنا بقصور العرب في هذا النوع من القول نرى أن هذا الضرب أحد مظاهر الخيال، لا مظهر الخيال كله، فالفاخر والحماسة والوصف والتشبيه والمجاز، كل هذا ونحوه من مظاهر الخيال. والعرب قد أكثروا القول فيه كثرة استرعت الأنظار، وإن كان الابتكار فيه قليلاً، كذلك ما ملئ به الشعر العربي من الغزل وبكاء الأطلال والديار وذكرى الأيام والحوادث، وما وصف به شعوره ووجوداته، وصور به التباعد وهياته، لا يمكن أن يصدر عن عواطف جامدة"⁽⁵⁰⁾، وبالتالي فلماذا لا نزيد هذا التراث العربي الزاخر من الشعر الغنائي إلى خيال ابتكاري مبدع يُحسب للعرب؟ نظن بأن سؤالاً كهذا لا يتحمل أكثر من إجابة واحدة هي أن لهم - فعلاً - خيالاً ابتكارياً، وكلام أحمد أمين السابق قد بين ذلك من خلال ذكره لما أبدعه العرب. بل وأكثر من هذا، فإن خليل أحمد خليل يؤكّد أن للعرب فكراً أسطوريًا منذ الجاهلية، مما يؤكّد أهمية وخصوصية خيال العرب. فالعرب كغيرهم من الأمم لم يعيشوا بمغزل عن ظواهر الطبيعة؛ تأثروا بها وحاولوا أن يجدوا لها تفسيراً، وكانت فكرة الغيب والقدر من القضايا التي شغلت عقولهم، فقد "كانت لفار قريش ومن سواهم شجرة عظيمة خضراء يقال لها ذات أنواع، يعظمونها ويأنثونها كل سنة، فيعلقون أسلحتهم عليها، ويدبحون عندها، ويعكفون عليها يوماً"⁽⁵¹⁾. لا يشبه هذا الفعل الطقس الذي حفلت به أسطورة الطقس وأسطورة العبادة اليونانية؟ التعظيم بما يمثله من تلاوة وحركات وذبائح في جو ديني مهيب؟ هذا الطقس كافٍ للتأكيد على أن الفرد العربي منذ الجاهلية امتلك فكراً أسطوريًا قد لا يختلف عن الفكر

الأسطوري اليوناني، ويؤكد (بدر شاكر السياب) بدوره على أن العرب قد عرفوا الرموز البابلية التي حفلت بها الأسطورة اليونانية والرومانية القديمة، "فالعزى هي عشتار، واللات هي اللاتو، ومناه هي منات، وود هو تموز أو أدون (السيد)"⁽⁵²⁾. ثم إن العرب قد عبدوا كثيراً من الآلهة التي ترتبط هي نفسها بهذا الفكر الأسطوري الذي نتحدث عنه، وكيفية ممارسة عبادتهم تلك كانت تتم وفق طقوس خاصة يحضرها كبار القوم وسذلة المعابد (بيوت الأصنام)، وتكثر فيها التراتيل والتعاويذ والذبائح، ويروى أن "عمر بن لحي قد أخبر قومه أن "الرب" يشتو بالطائف عند اللات، وبصيف بالعزى، فعظموها وبنوا لها بيتا"⁽⁵³⁾، والعزى كما يقال هي نخلات مجتمعة.

وهناك معتقدات أسطورية أخرى كثيرة ميزت الفكر العربي القديم، ولا تزال تميزه حتى عصرنا هذا، منها الاعتقاد بتعدد أرواح الحيوان، ولا يزال العربي حتى اليوم يعلن (بأن فلان كالهر له سبعة أرواح). وكان العربي يمنع النساء من مساس ملابس الرجال الصيادين ثم المحاربين خوفاً من سوء الطالع. وما زال العربي يؤمن بأن أي شخص يخطو فوق قصبة الصياد يصيبها بالنحس⁽⁵⁴⁾، هذه المعتقدات ذات الطابع الأسطوري ليست وليدة اللحظة الراهنة، إنها ممتدة بعمق في صميم الفكر العربي الذي يصل حتى الجاهلية.

إن أحاديث العرب عن (الغول) قدinya خير دليل على ذلك. فقد ورد ذكرها عند شعراء عديدين، منهم الشاعر (تأبط شرا) الذي عُرف بكثرة أشعاره في هذا المعنى. قال⁽⁵⁵⁾:

فأصبحتُ والغول لي جارة	***	فيما جارت أنت ما أهولا
فطلبتها بعضاها فعوت	***	بوجه تغول فاستغولا
فمن كان يسأل عن جاري	***	فإنَّ لها باللؤى منزلا

وقال أيضاً:

بما لاقتُ عند رحى بطنِ	***	ألا من مبلغٍ فتیان فهم
بسه بِ كالصحيفة صصحانِ ⁽⁵⁶⁾	***	وأني قد لقيتُ الغول تهوي
أخو سفر فخلَّي لي مكانِي	***	فقلت لها: كلانا نضُوْ أينِ ⁽⁵⁷⁾
لها كفي بمصقولِ يمانِي	***	فشدت شدةً نحو فآهوى
صریعاً للیدین وللجرانِ ⁽⁵⁸⁾	***	فأضر بها بلا دهشٍ فخررت
مكانك، إبني ثبتُ الجنانِ	***	فقالت: عد، فقلت لها: رويدا
لأنظر مصباحاً ماذا أتاني	***	فلم أنفكَ متكتأً لديها
كرأس الهرّ مشقوق اللسانِ	***	إذا عينان في رأس قبيحٍ
وثوب من عباءٍ أو شنانِ ⁽⁵⁹⁾	***	وساقاً مخدجٍ وشواةً كلبٍ

ويربط (عبد المعيد خان) هذا الفكر بالخيال الواسع الذي يعود إلى الخيال التصوري، فالعربي "ممتاز في التخيل التصوري ومجيد له"⁽⁶⁰⁾، وهو يتصور الأشياء ولا يخترع القصص حولها، ويقيم الأوثان في هيئة يرسمها بألوان التصوير... فإذا أردنا أن نبحث عن أسطورة عربية فعلينا أن نراها في خيال تصوري"⁽⁶¹⁾، وبذلك يحسم (عبد المعيد خان) الموقف بتوسطه بين الرأيين؛ فإذا كان العرب لم يؤلفوا أساطير فليس ذلك بسبب عجزهم، إنما هم ملكون الأسطورة كفker، كتصور، كممارسة، فحسب.

لقد وظف الشاعر العربي الحديث الأسطورة بعدما عرف قيمتها الفنية التي يمكن أن تضيفها على نصوصه، وهذا يعود أولاً - كما سبق القول - إلى تأثيرهم المباشر بدعة (إليوت) إلى الاستههام منها. وفي مرحلة (مجلة شعر) كانت الأسطورة شيئاً جديداً ميز المجلة، وكان ذلك ميلاد مرحلة جديدة في الشعر العربي الحديث. وكما كان ادعاء السبق والريادة على أشده بين (نازك الملائكة) و(بدر شاكر السياب) في موضوع أول قصيدة عربية حرة، فقد ادعى السبق والريادة في

مجال توظيف الأسطورة (يوسف الخال) صاحب (مجلة شعر) في قصيده (البئر المهجورة)⁽⁶²⁾.

ومهما يكن من أمر، فإن الأسطورة قد دخلت الشعر العربي على أيدي شعراء الحداثة العربية، مع تقاؤت التوظيف فيما بينهم.

لقد كانت تعقيدات الحياة العصرية أحد أهم العوامل التي أحللت الشاعر الحديث إلى الأسطورة قراءة وتوظيفاً. الحياة العصرية أفرغت الإنسان من روحه، وتركته جسداً خاويَا؛ يستهويه الدينار والدرهم، ولا تحركه القيم، ولهذا، "فلم يكن أمام الشاعر المعاصر إلا أن يعود إلى الأساطير والخرافات... التي ما تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم. عاد إليها لاستعمالها رموزاً، ولبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد..."⁽⁶³⁾.

عصر ميلاد الأسطورة سادت فيه الروحيات، وعصرنا عصر المادة، والعودة إلى الأسطورة في هذا العصر هي بحث عن الروح الغائبة. هي محاولة لإعادة بناء الإنسان بعدما شوهته الحضارة. هي المستحيل الممكن الذي يبحث عن وجوده بين مداخل المصانع، وفي ظلال ناطحات السحاب، وفي الرعب المخيم والمقيم من احتمال قيام حرب نووية تأتي على الأخضر واليابس. تزامن ميلاد الأسطورة بميلاد الأمم وطفلتها، والمطلوب منها الآن أن تعبر عن هذه الأمم وقد بلغت مرحلة الكهولة.

إن الأسطورة اليوم بمثابة حلم الصبا الذي يعيش به الكهل والشيخ، يعبر عن الموقف الراهن بلسان الماضي الذي ما زال ينبض بالحياة، ومن هنا جاء ذكر الشعراة "لأسطورة "أوديب" الذي يضاجع أمه كمعادل لواقع الإنسان العربي الضائع، أو أسطورة "سيزيف" الذي أصبح معادلاً للفلاح الجزائري المتمرد على أسياده المعمررين"⁽⁶⁴⁾. إن ضياع الفرد العربي اليوم أكبر من أن يوصف، و"أوديب" قادر على احتواه لكونه يمثل ضياع الإنسانية كلها، الواقعة تحت سلطة القضاء والقدر، واستعمال الشاعر العربي الحديث لهذا الرمز الأسطوري ليس استعمالاً

اعتباطيا، إنه نتيجة وعي مسبق لطبيعة العلاقة الرابطة بين الطرفين، الفرد العربي وأوديب؛ الواقع الراهن والماضي السحيق. كما أن "سيزيف" قد يتحول رمزاً لكل إنسان ثائر على الظلم في أي بقعة من بقاع الأرض الفسيحة⁽⁶⁵⁾، لأن الظلم على كاهل المظلوم لا يعادله سوى صخرة "سيزيف"، و"سيزيف" قادر على تلخيص قصة الظلم الأزلية، وللحمة التحدى الأبدية. وقد فاز "تموز" بالحظ الأول من الاهتمام عند الشعراء العرب المحدثين، فكثُر مستعملوه، ومن هنا جاءت تسمية "الشعراء التموزيون" للدلالة على أولئك الشعراء الذين يشتراكون في استعمال الأسطورة التموزية، وفكرة التعبير عن البحث والتجدد التي تتضمنها لكي يتسعى لهم تخطي "الأرض الخراب" والجدب والجفاف، والubit واستدرار أمطار الخصب والحياة والثبات بعدوة الأخضرار وانتعاش الجذور وارتفاع شجرة الحضارة من جديد⁽⁶⁶⁾.

وقد "عبدت الشعوب السامية التي سكنت بابل وسوريا أدونيس، وأخذ الإغريق عبادته عنهم في القرن السابع قبل الميلاد، والاسم الحقيقي لهذا الإله: تموز، ويرى (فريزر) أن كلمة تموز الكلمة سومرية تعني "الابن الحقيقي للمياه العميق"⁽⁶⁷⁾، ومن هنا أصبح تموز / أدونيس معدلاً للخصب والنمو والأخضرار والحياة، وتصبح رحلة تموز الدائمة بين الموت والحياة معدلاً لرحلة الجفاف والخصب، عندما يُبعث، تُبعث معه الحياة.

والذي لا يمكن إغفاله في هذا المجال، هو أن الشاعر المعاصر لم تبلغ به درجة الإعجاب بالأسطورة القديمة حد التوظيف فقط، بمعنى أنه لم يكتف بتوظيف الأساطير القديمة لتوقف مهمته عند التكرار فحسب. لقد جرب خلف الأساطير وابتكرها، ولكن الأساطير التي تستمد مقوماتها من واقعه الحديث، مع الأخذ بعين الاعتبار عامل التطور في فكره وطموحه وعذابه ومجتمعه. ولهذا، فمع المد الثوري الحديث على الاستعمار استطاع "أن يجعل من شخصية (جميلة بوحيرد) شخصية أسطورية، ولست في حاجة لأنص على القصائد التي تحدث عن

(جميلة)، فنحن نعرف أن معظم شعرائنا المعاصرين قد انفعوا بهذه الشخصية وكتبوا عنها، حتى لم تعد (جميلة) مجرد مناضلة وطنية عرفتها ثورة الجزائر، بل صارت رمزا للنضال الإنساني في سبيل التحرر⁽⁶⁸⁾. قد تقترب (جميلة) من (سيزيف) في دلالتهما على الرفض والتحدي وحب التغيير، وقد يستطيع (سيزيف) وحده أن يحيل على هذه الدلالة ك موقف هي يتجاوز مجرد الرمز، ولكن، تبقى (جميلة) عند الشاعر المعاصر ذات نكهة خاصة، لأنها هو مبتكرها، وهو خالقها كأسطورة. وهذا يؤكد ولوع هذا الشاعر بالتجريب، ومحاولته الدائمة لتجاوز ما هو قائم وقديم، وقد تدخل الشعر العربي أسطورة جديدة ولدت في الجزائر في منطقة المغير / وادي سوف موضوعها "أن عاشقين منعهما الظروف الاجتماعية من الزواج، فخرجا ذات ليلة خفية من قرية المغير ثم وجدا ميتين، ومعهما أغنية شعبية تخلد وفاءهما، ودُفنا هناك حيث وجدا، ونبت فوقهما نخلتان، والنخلتان توجدان حتى اليوم"⁽⁶⁹⁾.

هنا لم تتدخل الآلهة، ولم يتدخل أنصاف الآلهة كما عودتنا الأسطورة اليونانية، وهذا راجع بالطبع إلى عقيدة التوحيد التي يؤمن بها الشعب الجزائري. ولكن الغيب، القوة المدبّرة الخفية، تبقى حاضرة وبقوة؛ حركت البطلين وقادتهما إلى مصيرهما المحظوم، لتنجلا فوقهما نخلتين ما زالتا إلى اليوم شاهدين عليهما وعلى هذه القوة. الأسطورة الحديثة إذن، أبطالها بشر، معظمهم ما زال على قيد الحياة (جميلة)، وتستمد أسطوريتها من بعد الذي ترمي إليه، وبه يستطيع هذا الشاعر "أن يرتفع بالواقعية الفردية المعاصرة إلى الواقع الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري"⁽⁷⁰⁾.

من الشعراء الجزائريين من يحمل موقفا خاصا من الأسطورة، باعتبارها تحمل فكرا خاصا، وتحيل إلى ثقافة ذات خصوصيات مغيرة لثقافته العربية وعقيدته الإسلامية، أو لن له في تراثه من الرموز ما هو أقدر من الأسطورة على احتواء الدلالة، ولهذا، فحين اهتدى (عز الدين ميهوبي) إلى الأوراس، سقط من

ذكرته كل ما عداه، وكفر به، فلم يغُّ لسوى أوراس، ويبين موقفه هذا في مقدمة ديوانه "في البدء... كان أوراس" قائلاً:
"لماذا الأوراس؟..."

لماذا أنطلق من الأوراس؟...

لأنني أرفض رموز الزمن "الفرعونى والإغريقي" وأزمنة الألوان
ـ الموبوءةـ التي لا تتبع منها رائحة التراب!

لأنني أرفض كل الطقوس التي يمارسها العالم.. ما عدا طقوس الوطن والشهداء.."⁽⁷¹⁾، وما دام التراث الإغريقي لا يمكنه ممارسة طقوس الوطن والشهداء، فهو مرفوض عند ميهوبى، إنه ينطلق من معادل للوطن ليعبر به عن الوطن، ولم يجد لذلك أفضل من الأوراس الذي أصبح في قاموسه الخاص هو الوطن والشهداء.

وغير بعيد من هذا الرأي رأيُ عيسى لحيلح، غير أنه يوسع في المجال البديل للأسطورة، فلا يحصره في الوطن والشهداء فحسب، يقول: "... والذى يستعمل رمزاً إغريقياً لتوضيح الصورة، فإن ذلك النص لا يعدو فمه، ليعود إليه ويختلط على وجهه، لأن رصيد أوبيب وفينيس وعشثار في نفسية شعبنا لا شيء، وبالتالي تكون استجابة الجمهور سلبية تماماً تجاه نص يعتمد هذه الرموز"⁽⁷²⁾، وهنا بالتحديد يحاول لحيلح أن يقدم مبرراً لرأيه، فجعله متعلقاً بالمتلقى / القارئ، ولكن مهما يكن الأمر، فقد اتهم القارئ / الشعب باللا اطلاع، مما يجعل رأيه هذا مجرد فلتة لا تقبلها الموضوعية. أما عندما يتخذ الشاعر الأنبياء والصحابة وأبطال تاريخنا الإسلامي ووجوه العلم والثقافة والكرم والتصوف فيه، ويتخذ أبطال تاريخنا الحديث وأبطال تاريخ ثورتنا المجيدة فإن نصه سيهز الجماهير هزاً لأنه يخاطبهم

رموز تمثل شيئاً كبيراً في نفسيتهم وثقافتهم الشعبية⁽⁷³⁾، ولهذا نجد لحيلح قد ذكر الكثير من الرموز سالفة الذكر في شعره.

لقد حاول الشعراء: عاشور فني والأخضر فلوس وعثمان لوصيف بلوغ الدلالة الشعرية من خلال بعض الأساطير اليونانية، والأسطورة الأكثر شيوعاً عندهم هي أسطورة أدونيس إله الجمال والخصب والابناث عند الفينيقيين، تموز عند البابليين، وهذه الأسطورة ذات منزلة عظيمة عند الشعراء العرب، رواز الحركة الشعرية التجديدية الحديثة، حتى أنهم نسبوا إليها، فقيل: الشعراء التموزيون.

من خلال ما تذكره الأساطير القديمة فإنه يموت كل عام وينتقل إلى العالم السفلي المظلم، فتصبح الأرض قاب قوسين من الفناء، وتعود به حبيبته إلى الأرض لتبعث الأرض من جديد. إن استعمال الأسطورة التموزية يرمي "إلى فكرة التعبير عن البعث والتجدد"⁽⁷⁴⁾. يقول عثمان لوصيف:

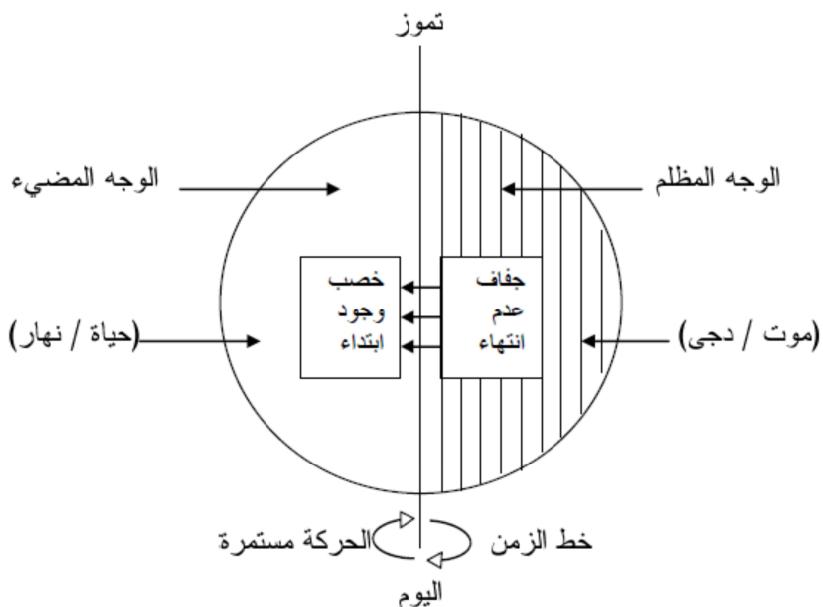
"قلتُ: ماذَا

لو قطفنا ياسمينة

وشردنا في الدياجي

حيث تنمو الومضة الأولى لميلاد النهار؟⁽⁷⁵⁾.

التقابل هنا بين الموت والحياة، العدم والوجود، الانتهاء والابتداء. الشروق والدياجي، الفعل الأول، يرتبط بالموت والعدم والانتهاء، ويأتي الفعل الثاني المقابل الذي يجسد: النمو، الومضة، الأولى، الميلاد، النهار. الفعل الأول يحصل بالثاني، والفعل الثاني ثمرة للفعل الأول.



الشكل السابق يبين أن اليوم و(تموز) يحتلان محور الدائرة، ونصف الدائرة يمثلان الوضعين المتقابلين المتضادين: الفعل والنتيجة. الدجى / النص، والموت / الأسطورة بما يرتبطان به من جفاف وعدم وانتهاء، والنهر / النص، والحياة / الأسطورة بما يرتبطان به من خصب وجود وابتداء. الأسطورة حاضرة بكل رموزها ودلائلها في هذا المقطع من نص لوصيف.

ويقول لوصيف في نص آخر:

"... حين السحاب يجف

حين الأرض يقشرها الصقبح

أشتقّها من مهجتي

كي يستيقن النبض في جسد الربيع".⁽⁷⁶⁾

وتستمر الرحلة نفسها، الحياة تولد من العدم، ولو لا الجفاف لما كان هناك خصب. والشاعر هو الخيط الرابط بين الموت: يجف، الصقبح / والحياة: يستيقن، النبض، الربيع، متلماً كان تموز هو الخيط الرابط بين الطرفين الضدين المتصارعين. يصبح الشاعر طرفاً في الصراع حين يكاد الصراع ينتهي بانتصار

النفيض السالب، فيتدخل، ومن روحه يمنح الحياة للطرف المنهزم؛ النفيض الموجب ليحصد النصر، هذا الفعل من الشاعر يسمح له "بتخطي" "الأرض الخراب" والجذب والجفاف"⁽⁷⁷⁾.

فعل الشاعر هنا معادل للتضحية التي يتوقف وجود الإنسان عليها، وهذا هو الفعل الذي تبحث الأسطورة التمزية على تأكيده. الحياة رحلة لا تنتهي من التضحية. الحياة بدونها موت وموت، وب بواسطتها موت وحياة، وتاريخ الإنسان مليء بالرموز التي تحضر الموت لتهب الحياة، فحتى المسيح الذي تختلف ملامحه عن ملامح تمورز، ليس سوى تمورز بقناع آخر، "فاليس يموت من أجل الموت، ولكنه يموت - وهذا ضروري - كي يهب الحياة الحقة لآخرين"⁽⁷⁸⁾.

يقول لوصيف في نص آخر:

"لائق في الدموع"

هل ترى نلقي في الفرح؟

إن قلبي مستنزف

معتم بالأسى...

حين يأتي الربيع

زهرتي تنفتح"⁽⁷⁹⁾.

الربيع هنا هو نقطة التحول الإيجابي بين حالتين:

الحالة الثانية (موجبة)	الحالة الأولى (سالبة)
- زهرتي تنفتح	- نلقي في الدموع. - قلبي مستنزف. - معتم بالأسى.

الدموع والاستنزاف والأسى هو البداية المأساة التي على أنقاضها يبني الربيع النهاية / الفرح، التي يجسدها تفتح الزهرة. الموت يقابله الميلاد. ومثمنا يخلف الربيع بعد رحيله الفحط والجفاف والاصفار، فإنه حين يعود يبعث

الاخضرار، ويفجر العيون، ويفتح الزهور، مثل "البحر الطي يبتلع الشمس ليلاً ويعيدها مجدداً للحياة صباحاً"⁽⁸⁰⁾.

ربما يعود الدافع المباشر الطي أدى بالشعراء المعاصرین إلى الاتكاء على أسطورة تموز هو الواقع الطي طبع المجتمع العربي في القرن العشرين. الاستعمار الحديث قتل في نفوس العرب - في بداية الأمر - الثقة في النفس، وأفقدهم الأمل في الحياة، وكادت حياتهم تستمر سوداء فاحلة حتى النهاية، وفي هذا الوضع الاجتماعي / النفسي المتردي حاول الشعراء البحث عن الرمز المنقذ، فاهتدوا إلى "أن انبعث تموز يتجدد مع حركة الفصول، فهو أقدر على تصوير التفاؤل القريب حين يكون الحديث متصلاً بظلامات الشعوب وضرورة يقظتها"⁽⁸¹⁾، وقد تكون هذه التضحية أصدق بالشاعر الجزائري من غيره، لكونه سليل شعب قدم مليوناً ونصف مليون من الشهداء، فصار بذلك أقدر الشعوب على معرفة ثمن الحرية، وقيمة الفداء، الشعب الجزائري والحرية توأمان لم يفترقا منذ صرخة الميلاد الأولى، والشاعر الجزائري المعاصر بموقفه هذا يصر على مواصلة مسيرة بدأها الأجداد. تضحيته اليوم ليست موتاً في سبيل تحرير الوطن، لأن الوطن حر؛ إنها حياة عمل من أجل الحفاظ على حريته، وتتجسد هذه التضحية في نصوص عديدة، بل إن بعض النصوص يجعل من أصحابه في مصاف الشعراء الإنسانيين لأنهم أدركوا أن الحياة أخذ وعطاء، بل عطاء دون أخذ، لأنها لم تكن يوماً، ولن تكون مطلقاً أخذًا فقط.

يقول عبد الكريم قذيفة:

"الغصافير التي حطت على قلبي مساء،

ترتحي قطرة ماء،

لم تجد غير البكاء، شربت حتى ارتوت من دمعه، ثم عادت للفضاء...".⁽⁸²⁾

والموقف نفسه يصوره لوصيف بالدرجة نفسها، ولكن بعبارة أخرى تحمل

الدلالة نفسها:

تنتهي في الظل
لكن النبات

يجد الخصب
فيينمو في الرفات.." (83)

ويعود عاشر فني إلى ميدوزا، الأسطورة اليونانية ذات الشّعر من الحيّات والثعابين، والأسنان المحددة مثل أسنان الخنازير البرية هي وشقيقها. كانت ذات مظهر مميت، كل من وقع نظره عليها يتقلب إلى حجر.

ولئن مان تموز يستمد وجوده عند الشاعر الحديث من الواقع النفسي / الاجتماعي للشعوب العربية مؤكدا ضرورة يقظتها، فميدوزا تستمد وجودها عند فني من واقعه هو الشاعر العاشق، وواقع العاشق مثله، يقول:

"ماذا ترك تدبرين لتفتي العشاق؟
أنت فنتتي عن كل شيء...
كل شيء

ثم أنت تدبرين لتفتتني عنك...
حين لمستي حولتني حجرا أمام الآخرين
وأنا متدفع بك..
ذاهب في كل صوب..
قادم من كل صوب..

غير أني كلما حاولت أن أدنو
توالدت الحصون من الحصون" (84).

حاول عاشر فني هنا أن يغير خارطة الأسطورة الأصل، ليمنح تضاريسها وجها جديدا. ميدوزا الكائن الملازم أبدا للحيّات والثعابين، والأسنان المحددة والمظهر المميت، بقيت هي ميدوزا، ولكنها تخلت عن وجهها المرعب الذي لازمها رغم أنها بقيت مرادفة للحجر.

ميدوزا الأصل كائن يبعث القشعريرة في النفوس، ترتبط معها النظرة بالانتقال من صخب الحياة إلى صمت الموت. ميدوزا النص ترتبط بالتحول، ولكن من الحركة إلى حركة أشد، وهي في ذلك لا مظهر مرعب لها. فعل التحويل هنا ليس حقدا على البشر، إنما هو فعل يرتبط بالتحول الذي لا حل سواه. الشاعر الضحية لم يدخله الصمت الأبدي المرعب، وإنما أصبح حجرا.. متدفعا في كل صوب، من كا صوب، قادرًا على بلوغ المدى، عاجزا عن بلوغها، هي المخاطبة. القدرة على التحويل إلى حجر هي المخرج الوحيد الذي يمكنها من الإفلات من قبضة الشاعر، وحتى الحجر هنا ليس حمرا صلدا خاليا من الروح، إنه حجر / ماء متدفع، إنه رمز الخصب والنمو. ميدوزا الأسطورة تسلب الحياة من الحي، وميدوزا الشاعر تمنح الحي القدرة على الإحياء.

فعل اللمس هنا فعل سحري، يرتبط بالقوة الخارقة التي تفوق قوة البشر، وقد يكون لفعل اللمس عند اليونان مدلول متغير، حتى (مايس) أحد ملوك (فريجيا) منحه (دايونيسوس) القدرة على تحويل ما يلمسه إلى ذهب، وحين انقلب طعامه وابتلاه ذهبا عندما لمسهما، راح يتضرع لإعفائيه من تلك القدرة⁽⁸⁵⁾.

وميدوزا عند الشاعر ذات وجه جديد، لأن الشاعر هنا عندما انطلق من الأسطورة اليونانية فإنه قد حاول تكييفها مع الجو النفسي له، وللمخاطبة، ومع طبيعة العلاقة التي تربط بينهما، وانطلاقا من كل ما قيل، يمكن تحديد الملامح الشخصية والخصائص الوظيفية والدلالة الرمزية لميدوزا الأصل، وميدوزا الشاعر، على النحو التالي:

ميدوزا الشاعر		ميدوزا الأصل (اليونان)
فتنة (جميلة)	⇒ تناقض ⇔	مرعبة
تحول إلى حجر	⇒ تناقض ⇔	تحول إلى حجر
حجر متدفع	⇒ تناقض ⇔	حجر صلد
↓		↓
دلالة الرمز الشعري (حياة)	⇒ تناقض ⇔	دلالة الرمز الأسطوري (موت)

وعند الأخضر فلوس، يختلط الرمز بالأسطورة حين يتعلق الأمر بـ(حيزية):

و جاءت ..

مثل طير أخضر الريشات "حبيبة".

بِقَامَةِ نَخْلَةِ فَرْعَاءِ ..

بعنیها یغ رد جدول صاف

کاؤ ار سماویۃ..

وتحمل فيما الوديان.. والبحار

وَضَحْكَتْهَا كَأْغْنِيَةً.. تَصْوِي غَلَبَتْهَا عَطْرًا⁽⁸⁶⁾.

حيزية بهذه الأوصاف امرأة لم يرها بشر، لأنها امرأة ليست كالنساء. هي امرأة تستوطن الخيال، ويهفو لها الحلم، وتعجز ريشات كل الرسامين عن تجسيد ملامحها. هي امرأة مكتملة الوجود في النص لأنها من إبداع شاعر.

قصة حيزية كما يقدمها الرواة هي إحدى القصص الإنسانية التي تُلْحِق بقصص أشهر المحبين في العالم: ليلي والجنون، وروميو وجولييت... وغيرهم. القصة في حد ذاتها لا تحمل بين أحداثها ما يوحى بتجاوز المستوى العادي للحب، وحتى نهايتها المأساوية لا تختلف عن نهايات آلاف القصص الغرامية المأساوية في مدننا وأريافنا. القصة إلى هنا عادية إذن.

أخذت القصة منعرجها فوق العادي حينما دخلت عالم الشعر على يد الشاعر الشعبي ابن قيطون، حينها بدأت حيزية الإنسان تتجاوز مجالها العادي؛ مجال الإنسان، وتدخل مجالها فوق العادي؛ مجال الكائن الأسطوري الذي يستمد نصف وجوده من الإنسان، ومن هنا فقط يمكن تحديد الحيز الأسطوري لحizarية.

مجال التجاوز واسع في النص، مثبت في أماكن عدة منه، يُمكننا تجميعه من رسم الملامح الجديدة لحizarية كما أرادها الشاعر. يقول:

"خاجر تذفف الدفلى..
وتسكب في وريد الفجر أغنية..
سوى صوت..
يسائل كيف جاءت هذه الحسنا؟
لمن جاءت؟ ومن أين؟"⁽⁸⁷⁾

حيزية في النص مثار تساؤلات كثيرة تمثل الهاجس الأكبر لأبناء القبيلة الذين لم ينتبهوا إلا بعد أن أصبحت فردا من لحم ودم بينهم. ولهذا جاءت أدوات الاستفهام: كيف، ولمن، ومن أين، محاولة الإحاطة بالجانب المظلم من شخصية حيزية، ومؤكدة في الوقت ذاته نظرة الناس الخاصة لها؛ هي فرد منهم، يعيش بينهم، ولكنهم لم يروها امرأة لكل النساء. هذه الأسئلة وحدها، منذ أن طرحت أكدت أن هذه المرأة دخلت مجالا لا يشاركها غيرها فيه، وهنا بدأ ميلاد الشخصية الأسطورية لحيزية.

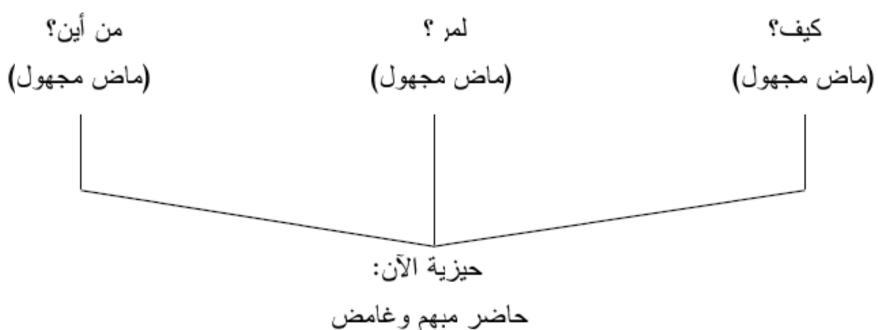
ويستمر النص:

قال الشيخ: من كبدي
عجوز غمغمت حزنا: أنت من وهج جرح الكوكب النائي
وقال الكهل: من عزمي
صبي قال: جاءت من ربى اليتم
وذات ضفائر قالت:
أنت من دمعتي أمري"⁽⁸⁸⁾.

كثرت الأقوال وتتنوعت، وكثر القائلون وتتنوعوا، والجواب على الأسئلة المطروحة لم يتحدد. اشترك الناس من الجنسين ومن كل الأعمار في البحث عن الإجابة، ولم يتفق اثنان منهم. وتحمل الإجابات كلها، رغم اختلافها وتضاربها وجها واحدا مشتركا هو تلك النظرة التي تحاول نزع الطبيعة البشرية عن هذه المرأة اللغز.

الشيء لا يُعرف إلا بأصله، فإذا لم يُردد إليه بقى في مجال المبهم الغامض، لا شك في أن حيزية امرأة، ولكنها فوق المؤلف. وعندما عجز الناس كلهم (الشيخ، العجوز، الكهل، الصبي، ذات الضفائر) عن كشف اللغز، بفك الإبهام عن الأسئلة المؤرقـة، احتلت بدورها مجال المبهم الغامض.

الأسئلة المطروحة حساسة جداً، مجالها الزمن الماضي، ولا يمكن كشف المستور من حقيقة حيزية إلا إذا تأكد الجواب. ومهما تكن حيزية حاضرة الآن، إنساناً كبقية الناس، بينهم، فإنها تبقى امرأة لغزاً.



إن الجانب الغامض والمبهم في شخصية حيزية هو الذي يرفعها عن الواقع الإنساني العادي، ويفتح لها بعد الأسطوري مما جعلها تغير ملامحها مع كل محدث.

لا يمكننا القول إن حيزية عند فلوس أسطورة على شاكلة ما أبدعته المخلبة اليونانية والرومانية منذ قرون. ولا ندعـي أن الشاعر الجزائري أبدع أسطورة خاصة به، لأن الأسطورة اليونانية نفسها ليست بنت مخلية فردية تلدـها بين عشية وضحاها، وإنما هي نتاج مخلية جماعية تراكمـت عـنـاصرـها مع الزـمنـ، وـتـكـوـنـتـ ملامـحـهاـ معـ مرـورـ الأـيـامـ. الشـاعـرـ الـجـزـائـريـ إذـنـ، وـمـنـ هـذـاـ المـنـطـلـقـ، حـاـوـلـ أنـ يـعـيـدـ اـسـتـكـشـافـ تـرـاثـهـ بـالـلـجوـءـ إـلـىـ حـيـزـيـةـ إـلـيـانـ، وـحـاـوـلـ أـنـ يـخـلـقـ مـنـهـاـ اـمـرـأـةـ أـخـرىـ يـجـسـدـ بـهـاـ الـمـرـأـةـ كـمـاـ يـرـاهـاـ، وـيـرـيدـهـاـ، وـبـذـلـكـ يـكـوـنـ قدـ أـضـافـ صـورـةـ أـخـرىـ جـديـدةـ لـهـذـهـ الـمـرـأـةـ إـضـافـةـ إـلـىـ مـاـ قـالـهـ الرـوـاـةـ وـالـشـعـرـاءـ.

مصادر البحث ومراجعة:

1. الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافاً أخيراً، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
2. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
3. عاشور فني: زهرة الدنيا، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، العلمة، سطيف.
4. عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدربي.. كم أحبك، طبع مؤسسة أشغال الطبع للجنوب، ط 1، ورقلة، 1993.
5. عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، عمار قرفني، ط 1، باتنة، 1985.
6. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرّم بن منظور الإفريقي المصري: مختار الأغاني، منشورات المكتب الإسلامي، ج 2، ط 1، بيروت، 1383هـ، 1964م.
7. إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، ط 1، بيروت، لبنان، 1983.
8. أزراج عمر: الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
9. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، ط 3، بيروت، 1986.
10. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988.
11. شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
12. صموئيل هنري هووك: منعطف المخيال البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حيدري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، سوريا، اللاذقية، 1983.
13. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صوره، موسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

14. عبد الفتاح الديدي: *الخيال الحركي في الأدب النقي*، دار المعرفة، ط 1، القاهرة، 1965.
15. عبد الحميد جيدة: *الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر*، مؤسسة نوفل، ط 1، بيروت، لبنان، 1980.
16. عز الدين إسماعيل: *الشعر العربي المعاصر، قضایاه وظواهره الفنية والمعنوية*، دار العودة، ط 3، بيروت، 1981.
17. عبد المالك مرتابض: *الميثولوجيا عند العرب*، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، 1989.
18. قاسم المقداد: *هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي*، جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، ط 1، دمشق، 1984.
19. ك. راتقين: *الأسطورة*، ترجمة جعفر صادق الخلبي، منشورات عويدات، ط 1، بيروت، باريس، 1981.
20. محمد ناصر: *الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 – 1975)*، دار الغرب الإسلامي، ط 1، بيروت، لبنان، 1985.
21. محمد فتوح أحمد: *الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر*، دار المعرفة، ط 2، مصر، 1978.
22. محمد عبد المعيد خان: *الأساطير والخرافات عند العرب*، دار الحداثة، ط 3، بيروت، لبنان، 1981.
23. نعيم اليافي: *تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث*، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1938.
24. جريدة المساء، الاثنين 23 جانفي 1989.

هوامش البحث:

1. ك. راتقين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، باريس، 1981، ص: 106.
2. نفسه، ص: 107.
3. عبد الفتاح الديدي: الخيال الحركي في الأدب الناطق، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1965، ص: 49.
4. عثمان حشلاف: التراث والتجدد في شعر السباب، ص: 20.
5. نفسه، ص: 21.
6. راتقين: الأسطورة، ص: 9.
7. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزيّة، ص: 288.
8. صموئيل هنري هووك: منعطف المخيّلة البشريّة، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حيدري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، اللاذقية، 1983، ص: 9.
9. نفسه، الصفحة نفسها.
10. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، ط3، بيروت، 1986، ص: 11.

- R. Bailly, Dictionnaire des synonymes, Larousse, Paris, 1974, Mythe. 11
- نقل عن: عبد المالك مرتابض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، 1989، ص: 14.
12. صموئيل هووك: منعطف المخيّلة البشريّة، ص: 10، 11.
13. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 306.
14. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص: 12.
15. أزراج عمر: الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 164.
16. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص: 8.
17. Encyclopedia Universalis, France, 1985, Mythe, T 12, p. 879.
- عبد المالك مرتابض: الميثولوجيا عند العرب، ص: 13.
18. أزراج عمر: الحضور، ص: 161.
19. عبد المالك مرتابض: الميثولوجيا عند العرب، ص: 14.

20. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 306.
21. عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص: 14.
22. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص: 12.
23. محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحادثة، ط3، بيروت، لبنان، 1981، ص: 31.
24. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السباب، ص: 20.
25. راشين: الأسطورة، ص: 123.
26. نفسه، ص: 122.
27. أزراج عمر: الحضور، ص: 163.
28. قاسم المقاداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 1984، ص: 79.
29. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 318.
30. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمذية، ص: 289.
31. أزراج عمر: الحضور، ص: 289.
32. قاسم المقاداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ص: 79.
33. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 309.
34. ستاني هايمين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج2، ص: 209، نقلًا عن: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمذية، ص: 289.
35. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السباب، ص: 44.
36. البصائر، عدد 162، نقلًا عن: محمد ناصر: الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 575.
37. صمويل هووك: منعطف المخيالة البشرية، ص: 9، 13.
38. نفسه، ص: 10.
39. نفسه، ص: 10.
40. نفسه، ص: 10.
41. نفسه، ص: 11.
42. نفسه، ص: 11.
43. نفسه، ص: 11.
44. نفسه، ص: 11.

- .45. نفسه، ص: 12.
- .46. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص: 308.
- .47. صمويل هووك: منعطف المخيّلة البشرية، ص: 13.
- .48. نفسه، ص: 13.
- .49. محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص: 30، 31.
- .50. نفسه، ص: 31.
- .51. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص: 23.
- .52. إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1983، ص: 304.
- .53. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص: 23.
- .54. نفسه، ص: 19، 20.
- .55. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: مختار الأغانى، منشورات المكتب الإسلامي، ج2، ط1، بيروت، 1383هـ، 1964م، ص: 245.
- .56. السهب: الفلاة، الصحصحان: ما استوى من الأرض وكان أحمر.
- .57. الأين: التعب والإعياء.
- .58. الجران: مقدم العنق.
- .59. المخدج: الناقص الخلق، والمولود قبل التمام. الشواة: قحف الرأس أو اليد، أو الرجل. الشنان: القرب الخلفية البالية.
- .60. محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص: 48.
- .61. نفسه، ص: 48، 49.
- .62. عبد الحميد حيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 233.
- .63. محمد ناصر: الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 575.
- .64. شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 164.
- .65. محمد ناصر: الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 582.
- .66. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص: 144.
- .67. عبد الحميد حيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 107.
- .68. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 217، 218.
- .69. محمد ناصر: الشعر الجزائري، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 578.
- .70. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 217.

71. عز الدين ميهوبى: في البدء.. كان أوراس، ص: 8.
72. جريدة المساء، الإثنين 23 / 01 / 1989.
73. جريدة المساء، الإثنين 23 / 01 / 1989.
74. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص: 144.
75. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص: 44.
76. نفسه، ص: 56.
77. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص: 144.
78. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص: 47.
79. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص: 97.
80. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 107.
81. إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص: 306.
82. عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبك، ص: 10.
83. عثمان لوصيف: شبق الياسمين، ص: 61.
84. عاشور فني: زهرة الدنيا، ص: 117.
85. راشدين: الأسطورة، ص: 145.
86. الأخضر فلوس: أحبك ليس اعترافاً أخيراً، ص: 50.
87. نفسه، ص: 51.
88. نفسه، ص: 51.

الهوية الثقافية: من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري: قراءة في رواية "كيف تربيع من الذئبة دون أن تعصّك" للروائي الجزائري "عمارة لخوص"

أ. بن علي لونيس

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

"ما اسمك؟، أسألكها مغيراً اتجاه الحديث.
تهزّ رأسها. "أنا بلا اسم. نحن هنا لا نحمل أسماء".
وكيف إذن أستطيع مناداتك إذا كنت بلا اسم؟"
لا داعي لأن تتدليني، يقول، "إذا احتجت إلى" فستجدني هنا.
أحسب أنّي لا أحتاج أيضاً إلى اسمي هنا.
هاروكى موراكami: (كافكا على الشاطئ).

مدخل:

قلق الهوية عند الإنسان المعاصر

يقرّ بعض الفلاسفة المعاصرین بأنّ الإنسان المعاصر¹ هو إنسان "التيه"، في حين تتميّز ثقافته بأنّها نزّاعة إلى "التسكّع" بتعبير الفيلسوف الألماني "والتر بنيمين" Walter Benjamin 1892 - 1940². ويحيل مفهوم "التسكّع" إلى العلاقة المتوتّرة بين الإنسان والواقع الذي يعيش فيه، بحكم طبيعة النظام السياسي والاقتصادي والثقافي الذي فرضته الرأسمالية الغربية، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، والذي أعاد صياغة الوجود الإنساني الذي انهار بفعل سقوط السردّيات الكبرى لصور الأنوار الحالمة بمجتمع بشري آمن، وكان لأفول تلك الأحلام الإنسانية سبباً في سيادة الفلسفات العدمية، وفلسفات الاغتراب، والفلسفات النسقية، ودخول المجتمعات البشرية في طور من السباق الشرس نحو السيادة الشاملة،

وبتأثير من "العلومة" أصحي الإنسان حبيس أنماط ثقافية - استهلاكية، انتهى إلى حالات من الشعور بالاغتراب عن ذاته وعن هويته.

وفي سياق متصل، فإن النصف الثاني من القرن العشرين قد شهد صعود الأقليات العرقية والثقافية واللغوية التي جاءت في سياق حركات المقاومة ضد الاستعمار الأوروبي، فكان الجو العام ينذر بحروب من نوع جديد، هي "حروب الهويات"، والبحث عن صوت فعال "للهامش" سواء في السياسة أو الثقافة.

تأسس تجربتا "التيه" و"المتسكع" على فكرة "الخروج من المكان" أو "التحرّك خلاله أو عبره" أو "اختراق لحدوده"، إلا أنّهما تعكسان تجربتين مختلفتين عن "السفر" أو "الترحال"، ذلك أنّ الفرق بين هذه التجارب، أنّ "النائي" أو "المتسكع" قد فقدا معالم الطريق، ولم يعد لهما هدفاً أو محطة تتوقف عندهما رحلتهما في الأخير، والأهم أنّ تلك الطريق ليست بالضرورة تلك التي تقضي إلى "مكان ما"، بل تلك التي تقضي أيضاً إلى "هوية" الإنسان، إلى الوعي بـ "من يكون؟" سواء أكان فرداً أم جماعة، خاصة وأنّ المسافات بين الدول والثقافات أصبحت تتقلّص بسرعة فائقة، وبقدر ما يحدث التقارب، ويزداد وهم التعايش يكون شعور الإنسان هو الحاجة إلى معرفة من يكون ضمن منظومات ثقافية تختلفه وبإحساس بالهوة التي تتسع بينه وبين ذاته.

إنّ الكثير من النزاعات السياسية، والحروب الأهلية أو الإقليمية التي شهدتها العالم في تاريخه القريب أو التي نعيش على وقعها اليوم هي في الأصل حروب ذات طابع "هوياتي"، يحاول كل طرف من أطراف النزاع الذود عن "مفهوم معين" للهوية، أكانت دينية أم عرقية أم لغوية.

وبالنظر إلى أهمية وحساسية هذا الموضوع، فقد كان تأثيره على صعيد الفكر والأدب بارزاً، بل ظهرت فروع معرفية تخصصت في الهوية وأبعادها وأسئلتها وقضاياها في شتى مجالات الحياة، وكان نصيب الأدب وافرا من هذا الاهتمام، وقد عبر الروائيون في أعمالهم الروائية عن نظرتهم إلى الهوية، بين داع

إلى هوية إنسانية عالمية تلم شمل كل الهويات باسم المشترك الإنساني، وبين داع إلى الالتفاف حول الخصوصيات الثقافية، والتأكيد على عناصر الانتماء القومي، والاحتماء بها من الثقافات الأخرى.

وبالعودة إلى الآداب القومية للدول التي عانت من الاستعمار، سنجد أن ظهور فن الرواية عندها كان فرصة لصياغة مواقفها من الهوية، وكانت الرواية شكلاً فنياً للتعبير عن مآزقها الهوياوية، وتأثيرات الاستعمار عليها.

قلق الهوية في الرواية الجزائرية:

لم تختلف الرواية الجزائرية الحديثة عن الخوض في النقاش حول مسألة "الهوية" منذ السنوات الأولى لتأسيسها، والسبب يعود إلى أنّ الرواية في حد ذاتها شكل أدبي أوروبي، وقد نشأت في الجزائر بتأثير من الرواية الأوروبية، وتحديداً الرواية الكولoniالية التي تطورت داخل المناخ الاستعماري منذ احتلال فرنسا للجزائر في عام 1830.

إنّ هذا المعطى التاريخي يحظى بأهمية قصوى في الوعي بأنّ الرواية في الجزائر هي وليدة الجدلية التاريخية (المستعمر، المستعمّر)، وبفعل هذه العلاقة وجد هذا الفن طريقه إلى الثقافة الجزائرية، مع جيل من المثقفين الجزائريين الذين كان لهم الحظ أن تعلموا في المدارس الفرنسية، وقرأوا الأدب الفرنسي، وتأثروا باللغة الفرنسية، ونسجوا علاقات مع البرجوازية الفرنسية، علماً أنّ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية كانت أسبق ظهوراً من الرواية المكتوب باللغة العربية.

عكس النصوص الأولى مثل رواية (شكري خوجة) *Mamoune L'ébauche d'un Idéale*) الوعي المبكر للروائي الجزائري بقضية الهوية، التي اختزلها في إحساس الجزائري بضياع معلم هويته أمام رفض المجتمع الفرنسي في الجزائر الاعتراف به على الرغم من أنّ البعض قد تعلم في المدارس الفرنسية، وتحصل على الشهادات، وتتعلم اللغة الفرنسية، وصار يكتب

بها، ومع ذلك أدرك أنّ مشكلته الحقيقية هي في عدم اعتراف الآخر الفرنسي به، ومن جهة أخرى بسبب انسلاخه المؤذن عن هويته الأولى التي حاربتها فرنسا بكلّ ما أوتيت من قوة.

كما ظهر كتابات (مالك حداد) كأهم تجربة صاغت بكثير من العمق والمسؤولية سؤال الهوية في الثقافة الجزائرية، سواء في أعماله الأدبية شعراً ورواية، أو في تأملاته الفكرية ومقالاته السياسية، وكتابه (الأصفار تدور في فراغ) هو بمثابة خطاب قلق لامس معاناة بعض الكتاب الجزائريين إبان الاحتلال الفرنسي، وقد أبرز ذلك القلق في مجموعة من الحواجز التي كانت تحول بي الكتاب والإحساس أولاً بـهويتهم الابداعية وثانياً بـهويتهم القومية، ومن تلك الحواجز: حاجز (لغة الكتابة) و حاجز (المتلقى)، فبأيّ لغة نكتب لنعبر عن معاناة هذا الشعب؟ ومن الذي سيقرأ ما نكتبه؟

لمالك حداد تعبر جميل في سياق حديثه عن سؤال "من هو الكتاب الجزائري؟" الذي وصفه وصفه بالبيتم، "يتيم القراء"، لأنّ "أغلب الجزائريين آنذاك كانوا يعنون من الأمية، وقلة منهم من كان يتقن لغة فولتير، الأمر الذي أدى بالكتاب الجزائريين إلى الشعور بـ"عزلة نبيلة و مسؤولة" ، وهي تعكس أيضاً الشرخ الذي أصاب الجهاز الهوائي في الثقافة الجزائرية، خاصة وأنّ الكتاب كانوا الأكثر قدرة على الإحساس بتلك الانفصامات في كلّ أبعادها، والجميع يتذكر الجملة التي اشتهر بها "حداد" لما وصف اللغة الفرنسية بـ"منفاه" ، رداً على مقال كتبه "غابرييل أوديسيو"³ الذي قال فيه: ((اللغة الفرنسية هي وطني))، فردّ عليه "مالك حداد" بأنّ ((اللغة الفرنسية هي منفاني)).⁴

لقد طرحت قضية الهوية في الرواية الجزائرية الحديثة أيضاً في علاقتها بـ"المنفي" ، طبعاً ليس بالمعنى المجازي الذي عبر عنه مالك حداد، بل أيضاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، ذلك أنّ تجربة الاقطاع من الأرض الأم، والعيش في مكان

آخر يدعم الإحساس بالهوية، بل يحفر أكثر الشعور بالحنين، وبالحاجة إلى الإهتمام بالهوية الأصلية.

ستكون بعض النقاط الأساسية في هذا البحث هي العلاقة المنفي والمهجر بالكتابة الروائية، كيف تتحول التجربتان إلى خلفية وجودية ومعرفية وسياسية لصياغة خطاب جمالي وثقافي حول الهوية؟ وهل تساهمان في تقيد حركة التفكير والكتابة، وإحالة شخصية الأديب والمنتفق إلى نوع من الالفعالية؟

لكن يبقى أن نبين أنَّ تطور الرواية في الجزائر، سواء أكانت مكتوبة باللغة العربية أم باللغة الفرنسية، ارتبط أيضاً بنضج سؤال الهوية، وتفرّعه، واتخاذه أشكالاً وصيغاً مختلفة، تماشياً مع التحوّلات التاريخية في المجتمع الجزائري، خاصة بعد الاستقلال؛ إذ نلاحظ أنَّ الرواية المعاصرة في الجزائر، سواء التي كتبها الجيل المخضرم أو الجيل الجديد، قد طورت وعيها إزاء قضية الهوية، ولم تعد حبيسة العلاقة القسرية بين ثقافة المستعمر وثقافة المستعمر، بل صارت أكثر تفتحاً على المفهوم الإنساني العام، خاصة وأنَّ العالم اليوم أصبح يعيش على وقع تجادبات ثقافية وصراعات إثنية، حيث صارت الهوية عاملًا أساسياً في القضايا السياسية الحاسمة في العالم، وليس العولمة إلا أكبر دليل على أنَّ العالم صار يتوجه نحو رؤية ثقافية أحادية، تحاول أن تخضع الثقافات المحلية لصيغها وأشكالها ومضمونها ورموزها الثقافية، ضاربة عرض الحائط بكل ما يمت بصلة إلى الخصوصيات الثقافية، فبدل الحوار بين الثقافات والحضارات، صار "الصراع" هو المتحكم في العلاقات بين الدول ومنظوماتها الثقافية.

نكتشف هذا في رواية "كتاب الأمير" للأعرج واسيني التي نظرت إلى العلاقة بين الشرق المسلم والغرب المسيحي، إذ سلطت الرواية الضوء على اللقاء التاريخي بين "الأمير عبد القادر" والقس "مون سينيور دي بوش" وجعلت منه خلفية لفتح النقاش حول إمكانيات إقامة حوار بين الإسلام والمسيحية ممثلاً في الشخصيتين، لكننا نجد أنَّ المنطق السائد أنَّ الآخر المسيحي يظل ذاتاً متعلية،

ما زالت تنظر إلى الآخرين نظرة توجّس. كما طرحت رواية "ابن الشعب العتيق" لأنور بن مالك، وهي رواية مكتوبة باللغة الفرنسية، مفهوماً متشابكاً للهوية من خلال مغامرات شاب يدعى " قادر"، تجراه الأقدار إلى جزيرة " كاليدونيا الجديدة" ويلتقي بعاهرة فرنسية وبطفل صغير من آخر السكان الأصليين لجزيرة " ترمانيا". وتوسّس الرواية لخطاب حول العلاقة المتواترة بين الأنماط الشرقية والآخر الغربي، ويظهر هذا الأخير في صورة المرادي المجرم، العنصري، اللاإنساني. لكن في المقابل نستنتج من خلال معاناة الشخصيات الثلاثة أنَّ الرواية أرادت أن تتخلص من هذه العلاقة بين الأنماط والآخر، ذلك أنَّ المعاناة الإنسانية لا لون لها ولا عرق لها.

وسيحاول هذا البحث أن يبرز طبيعة السؤال الهوياتي في الرواية الجزائرية المعاصرة، وتحديداً التي كتبها الجيل الجديد من الروائيين الجزائريين، وقد وقع اختيارنا على رواية "كيف تربيع من الذئبة دون أن تعذبك" (2003) للروائي "عمارة لخوص"⁵ المقيم في إيطاليا منذ 1995م، في ظل معطيات سياسية واجتماعية وثقافية جديدة، طرأت على المشهد العالمي، خصوصاً غادة أحداث 11 سبتمبر 2001 التي خيمت بظلّالها الطويلة على العلاقة بين الغرب المسيحي والشرق المسلم، فكان الحدث بعنه، سبباً في فتح نقاشات حول مفهوم " الآخر"، وآليات تمثيله في الخطابات الثقافية المختلفة.

لكن يبقى أنَّ ما أُنتِج فكريًا ونقديًا من بحوث ودراسات حول خطاب الهوية في الأدب الجزائري قليل بالنظر إلى اهتمام الرواية في الجزائر بالموضوع، باستثناء بعض الدراسات التي عالجت المسألة في شقها التاريخي، وثأثري الإشارة إليها في فصول أو عناصر ضمن إشكاليات أخرى؛ يمكن أن نذكر منها: كتاب (الخطاب الفكري في الجزائر) للزواوي بغور، وكتاب (الذات والآخر) للدكتور (محمد شوقي الزين)، وقد عالج الكتابان مسألة الهوية في بعدها التاريخي مع تطور

الوعي الوطني في الجزائر بالنسبة لكتاب الأول، أما الثاني فعالجها في بعدها الكوني والفلسفي.

من المهم أن نذكر في الأخير بعض المؤلفات العربية التي سلطت الضوء على مسألة الهوية وإشكالياتها الأدبية والفنية، وتحديداً على علاقة (الأنما والآخر) في الرواية مثل: كتاب (المغامرة المعقّدة) لمحمد كامل الخطيب (1976)، كتاب (شرق وغرب) لجورج طرابيشي (1977)، (وعي الذات والعالم) لنبيل سليمان (1985)، (الأنما والآخر في الرواية العربية) لمنصور قيسومة (1994)، (الفترة والآخر) لشرف الدين ماجدولين... إلخ.⁶ وما يمكن أن نستنتجه من خلال هذه المؤلفات، أنها عرفت الهوية بأنها نتاج لصراع الأنما العربية، الشرقية، الإسلامية بالآخر الغربي، المسيحي فانتفقت على أنّ ما يجمع بين الطرفين هو إرادة الصراع، حيث يظهر الغرب في صورة الثقافة المهيمنة التي تفرض منظومتها الرمزية والثقافية على الثقافة العربية، الأمر الذي خلق اغتراباً في الذات العربية، وتذبذباً في النظرة الجماعية إلى هويتها القومية والثقافية.

لا هوية دون عنف:

لقد طُرِح سؤال "ما الهوية؟" في أكثر من دراسة، وفي أكثر من مراجعة فكرية أو فلسفية أو ثقافية أو أثربولوجية، بل يكاد السؤال يكون على لسان كلّ باحث، طالما أنّ وجود الإنسان مرهون بمدى إحساسه بمن يكون كفرد أوّلاً، ثم كعضو داخل مؤسسة اجتماعية. غير أنّنا نعتقد أنّ السؤال الأساسي اليوم، ليس أن نستفسر عن "الهوية"، بل أن نطرح السؤال على النحو الآتي: "لماذا نطرح سؤال الهوية أصلاً؟" ما الذي يدفع الإنسان إلى التساؤل عن "هويته؟" وما الذي يدفع المفكرين وال فلاسفة والعلماء في حقول العلوم الإنسانية وكذا الأدباء إلى إثارة أسئلة الهوية في فرات دون أخرى؟

الواضح أنّ الانتباه إلى "السؤال الهوياتي" ليس دائماً وليد "العفوية" أو "الصدفة"، وليس حتّى بسؤال يجري على الألسن كما تجري الكلمات الأخرى،

الأمر الذي يعني أنه ابنة من داخل شرطية تاريخية معينة، حيث توجد مجموعة من الظروف الحاسمة هي التي تدفع بالإنسان دفعاً إلى منطقة "الهوية"، ليكتشف أنها أرض زلقة، ومتحركة، لا تثبت على حال، بل كلما توغل فيها غاص وعيه في متاهة الإجابات المتفلطة بإصرار. ماذا يريد الإنسان من طرح سؤال الهوية؟ هل هو طلب للطمأنينة الوجودية؟

لقد كشفت التجارب التاريخية أنَّ الإنسان لا يتوقف عن طرح هذا السؤال، ما يبرز عطشه الأنطولوجي والثقافي والنفسي والاجتماعي الذي لا ينتهي إلى الإمساك بهذا المفهوم، خاصة في ظروف محددة تتسم بالتوتر أو بالقلق أو بالتهديد. وفي كل مرة يثار نقاش حول هذه "الهوية" كلما ولدت معضلات جديدة، واستفهامات أكثر تعقيداً من سابقاتها، لتنتهي إلى أنَّ الإنسان المعاصر لم يستو بعد على إجابة نهائية، وإلاً ما الذي يفسر استمرار التساؤل حول "الهوية" بصيغة المفرد أو بصيغة الجموع؟

سنطلق على هذا الوضع بـ "عنف السؤال الهوياتي" الذي يتجلّى في "مكر" لفظة "الهوية"، التي تغري شفافيتها المُخدِّعة بأنَّ لا شيء أوضح وأيسر من أن يعرف الفرد أو الجماعة من يكون أو يكونون؟

كتب "أمين معرف" مُربزاً هذا الطابع المخالي لكلمة "هوية" وقد جعلته تجريته في الكتابة لا يأتمن جانبها: ((علمتني حياة الكتابة أو أحذر من الكلمات. فتاك التي تبدو أكثرها شفافية هي في أغلب الأحيان أكثرها خيانة. أحد هؤلاء الأصدقاء المزيفين هو بالتحديد كلمة "هوية". فجميعنا نعتقد معرفة ما تعنيه هذه الكلمة ونستمر بالثقة بها حتى عندما تبدأ هي بقول العكس بمكر.))⁷ ينحدر معرف عن كلمة "هوية" بأنها كلمة "خائنة"، ومعنى ذلك أنها لا تبوح بمكونها، وما تُظاهره من دلالات لا تعدو أن تكون معاني مزيفة.

كما أنه ثمة إشارة مهمة في نص "أمين معرف" إلى أنَّ أيَّ إجابة عن سؤال الهوية ليست أكثر من احتمال ضعيف للمعنى الحقيقي للفظة، بل أنَّ هذا الجوهر،

ليس أكثر من دلالة مرجة باستمرار، قابلة لأن تتخذ أيّ شكل محتمل من الإجابات؛ فكلّ شخص أو جماعة أو ثقافة أو كيان قومي مفهومه للهوية، يستند فيه إلى جملة من المعايير والعناصر التي تخصّ ذاك دون آخر، غير أنّ المشكلة لا تكمن في هذا التعدد الدلالي الذي قد يفهم من باب الثراء الدلالي للكلمة، بل في مرونة الكلمة بذاتها، حيث تتأثر بتحولات التاريخ بسرعة، كما أنّها أضحت أداة ايديولوجية يستعملها البعض لأغراض سياسية أو ثقافية، تعطي الشرعية لأيّ موقف أو سلوك، حتى لو كان عدائياً إزاء الآخرين.

هل الهوية هي ما يدركه الإنسان عن ذاته، أم هي ما يدركه عنه الآخرون؟
هل هناك هوية كاملة وبذلك ثابتة ومطلقة؟ هل هناك هوية نقية، أم أنها نسيج من هويات أخرى؟ هل الهوية أداة للتزاعات أم هي موضوع لها؟

إذا ما عدنا إلى تاريخ الصراعات في العالم الحديث، وجدناها تتغذى من الهويات وتجعلها وقوداً لتأجيج نيرانها أو تبرير أهداف طرف من أطراف الصراع، وقد تغدو أرضاً لتلك المعارك، وليس الحركة الاستعمارية إلاّ نموذجاً تاريخياً لتبرير احتلال الآخرين باسم هوية أوروبية ومسيحية تعتبر نفسها مصدرًا للحضارة، وبذلك حلاً للمعضلات الحضارية للمجتمعات المختلفة، كما أنّ الاستعمار، ومن الجهة المقابلة، لعب دوراً في إيقاظ الإحساس بالهوية في الشعوب المستعمرّة، هذه الأخيرة انتبهت إلى هوياتها، ولذا كانت معركتها أيضاً لأجل استعادة تلك الهوية ومقاومة أشكال محوها. كما أنّ الاستعمار، وعلى غرار الحربين العالميتين، قد ساهم في ازدهار حركة الهجرة الفردية والجماعية إلى العالم الغربي، فكان الأمر بمثابة التمهيد لبروز مشكلات سياسية واجتماعية وثقافية داخل المجتمعات الغربية ذاتها، سببها التغيير الحاصل في بنيتها الديموغرافية التي كانت مناخاً مناسباً لتقجر الأزمات ذات الصلة بالهويات الأقلوية، القادمة من الهاشم. وإذا أضفنا حروب الإبادة باسم العرق أو الدين أو اللغة سنصل إلى النتيجة التالية، أنّ الإحساس بالهوية أو إثارتها كموضوع للجدل السياسي أو الفكري أو الاجتماعي

أو حتى الأدبي يعود إلى فترات الإحساس بالخطر أو التهديد الذي يطال الكيانات الفردية أو الجماعية، وهي أكبر من يسبب في "هيجان خطابي" حول الهوية، على نحو لا نجده مثلاً في حالات الإحساس بالأمن.

وليس غريباً على الإطلاق، أن يكون المثقفون اليهود هم أكبر من اشتغل في الموضوع، وما يقترن به من قضايا "الانتماء" والأرض الموعودة" و"تاريخ التيهان" وأيضاً "تاريخ الإبادات" التي يدعون أنهم تعرضوا لها، خاصة في الحرب العالمية الثانية، وما صار يسمى بـ"المحرقة اليهودية". لقد كانت عزلتهم تلك، وما لقوه من ضغوطات عبر تاريخهم عواماً مهماً في تطور خطابهم الهوياتي، ووجدوا فيها ذريعة لاستهانة الوجود اليهودي، واستعادته لتحقيق الوعد التواريقي، وليس الكيان الإسرائيلي في فلسطين إلا تجسيداً للدولة القائمة على "الهوية" الدينية.⁸

كما أنَّ معركة فلسطين ليست حبيسة الصراع الجيوسياسي حول أرض وما تزخر به من امتيازات ومصالح آتية، بل هي معركة وجود، وهوية، لأرض تصرَّ أنَّ لها شعب ولشعب يصرَّ أنَّ له أرض، تنفيذاً للنظرية اليهودية عن فلسطين بأنَّها "أرض بلا شعب، واليهود شعب بلا أرض"، وبذلك شرعية الانتماء إلى أرض كانت ذات عصر ملكاً لهم.

ما نريد أن نخلص إليه، أنَّ ما يبرر طرح سؤال "الهوية" هو هذا الإحساس بالتهديد وبالخطر، كما أنَّ الإنسان لا ينتبه إلى هويته إلا في فترات يشعر أنَّ ثمة عوامل خارجية تهدّه، وبالنسبة للشعوب التي عانت من الاستعمار، فإنَّ الانتباه إلى هويتها كان مساراً عنيفاً وشاقاً ومحفوظاً بالصراعات الدموية، ولا يمكن هنا أن نفصل بين الهوية والحرية التي سناقشتها بعد قليل، إذ أنَّ الهوية هي الوعي بالذات بما هي، خارج تأثيرات قوى ضاغطة تدفع بالإنسان إلى النظر في المرأة الخاطئة.

الهوية ضمن أسئلة الخطاب ما بعد الكولونيالي:

إنَّ المفارقة اليوم هي أنَّه كلَّما اقتربت الأمم إلى بعضها البعض، وتقلَّصت المسافات بين الثقافات في العالم، وأصبح العالم قرية كونية صغيرة، أصبحت

الحاجة إلى إعادة التفكير في "الهوية" مسألة ضرورية، وبالنسبة للبعض مصيرية؛ فالعالم في ظلّ القطبية الأحادية خلق تحديات حقيقية للثقافات المحلية، ولثقافات الأطراف التي تتنمي إلى ما يسمى بالعالم الثالث، أو عالم المستعمرات التقليدية، وأحدث ارتباكا في بناءاتها الثقافية التي تشكّل هوياتها، فصار الإنسان أكثر حاجة إلى التساؤل حول هويته الثقافية.

من هنا، برزت "قضية الهوية" ضمن الاهتمامات الكبرى للنظرية ما بعد الكولونيالية، التي أرسى دعائهما متقدون من العالم الثالث، أرادوا أن يؤسسوا لتقاليد فكرية، هدفها التفكير في تأثيرات الاستعمار على الهويات القومية والثقافية للبلدان التي تعرضت للاستعمار، وآليات النهوض بالثقافات المحلية – الهمashية في ظل السلطة المهيمنة لفكرة المركز الأوروبي – الغربي للتاريخ.

إذن، هي الحاجة إلى إعادة الإنصات للذات، والتساؤل في مفهوم "الهوية" بعيداً عن الإجابات الجاهزة، وكما كتب المفكر التونسي "فتحي المسكيني" في ((إننا أحوج ما نكون إلى إعادة إنصات شديد لأنفسنا المحسوسة واليومية كما نقول نفسها في بعدها البشري الكوني، بعيداً عن أيّة أجوبة ثقافية نهائية حول من نكون؟ أو ما يجب علينا أن نفعل.))⁹

تحتاج أي مساعدة للهوية الإنصات إلى اللحظة التاريخية، والتفكير في المفهوم على ضوء أسئلة الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والديمografية التي تميّز العصر، بدل التعامل معها في بعدها التجريدي الالتاريكي.

إن كلّ مرحلة تاريخية تطرح مفهومها للهوية، كما تحدد معالمها وشروطها ومكوناتها، وإنكالياتها أيضاً، ولا نتصوّر أن تُطرح على الخطاب الفكري اليوم نفس الإشكاليات الهوياتية التي كانت مطروحة منذ قرن مثلـاً، فالواقع تبدل، وهو في سيرورة تحول لا تنتهي. فكيف تُعرّف اليوم الهوية؟ وما هو الواقع الهوياتي الذي يميز العالم؟.

ثمة واقعان أساسيان أثرا بشكل قوي مسألة الهوية منذ منتصف القرن العشرين إلى بداية الألفية الثالثة، ويتعلق الأمر باندحار الحركات الاستعمارية، وأحداث 11 سبتمبر 2001. وتكمن أهميتهما في أنّ: نهاية الاستعمار كانت في واقع الأمر مرحلة التفكير في الهويات القومية، والثقافية للدول التي خرجت من التجربة الاستعمارية، وما نجم عنها من هجرة إلى العالم الغربي، وصعود أصوات الأقليات الثقافية في المراكز المتربولوجية أو الأمريكية. ومن جهة أخرى، فإنّ أحداث أيلول الأسود، أفرزت واقعاً سياسياً وثقافياً في غاية التوتر، وخلقت المناخ المناسب لنمو التطرف والصراع الحضاري والمعارك الثقافية، فانبلاج سؤال الهوية ضمن العلاقات المتوتّرة بين الذات الغربية التي لبست لباس الضحية، بعد أن تعرّض كبراؤها لضربات قاسية، وبين الذات الشرقية والإسلامية التي برزت في صورة العدو الأصولي الذي خرج من كهوف التاريخ، ليمارس عنفه على العالم الديمقراطي.

و ضمن هذا الجو المشحون بالتعصبات المتبادلّة، ندرك أنّ الخطاب الهوياتي في العالم الغربي والإسلامي على حد سواء قد مال إلى طرحين: طرح نقدي يحاول مساعدة المفهوم وتأثيراته على الحدث التاريخي، وطرح نضالي ورسولي يميل إلى الاحتراء خلف خطاب تعّبوي وعاطفي، ينظر إلى العلاقة بالأخر وفق منظور الخطر والتهديد، إذ لم يخل طرح سؤال الهوية من ارتباك تجلّى على صعيد التأول العنيف لعلاقة الثقافات ببعضها البعض، وأغلب الصراعات اليوم في العالم تدور بخلافيات تمت صلة بالهوية والانتقام والدفاع عن القيم والرموز، هو صراع للتأويلات المتعارضة التي تنتجها الثقافات عن بعضها البعض. يكتب "عبد الرزاق بلعقرورز" ((الألفية الثالثة تكلمنا بلغة العنف الذي يتقدّر على نحو لا سابق له، عنف مادي نعيشه ونشاهده في الحرّوب والانتقامات اليومية ذات الطابع العالمي، وآخر رمزاً ومضاعفاً بواسطة العقائد والعناوين الثقافية، أو رموز المعنى ومنابع التأويل، هذا المشهد العالمي يجعل الكائن الإنساني في مأزقٍ.))¹⁰

سنشير إلى الناقد الذي خاضه مفكرون ونقاد غير غربيين، حاولوا تبني منظوراً مختلفاً لقضايا الهوية، وهو ما طرحوه منظروا النظرية ما بعد الكولونيالية؛ حيث أنّ الخطاب المابعد كولونيالي قد تمحور حول مسائل الهوية الثقافية لل المستعمرات الأوروبيّة، والبحث في تأثيرات الاستعمار عليها، وسبل إعادة بعثها في ظل معطيات تاريخية وسياسية وثقافية جديدة. فحركات مثل حركة الزنوجة أو النسوية كان نقاشها ذا صلة بالهوية.

في هذا السياق، لا يمكن أن نغفل كتاب (موقع الثقافة) للمفكر الهندي "هومي با" *Homi K. Bhabha* الذي تمحور حول تحليل الواقع ما بعد الكولونيالي الذي اعتبره واقعاً مفتوحاً على جغرافيات ثقافية مختلفة، صاغت مفهوماً جديداً للثقافة، ذلك أنّ التجربة الكولونيالية ألغت الأسوار بين الثقافات، وأنجحت واقعاً ثقافياً استطاعت فيه الثقافات القومية أن "تفاوض" مع ثقافة القوي.

يتأمل "بابا" في هذا الواقع الجديد، الذي ابعد عن وحدانية الطبقة أو الجنس، إلى فكرة تجاوز ما يسميه بـ "سرديات الذاتية الأصلية" والتركيز على ما تنتجه "الاختلافات الثقافية" من سيرورات واستراتيجيات ودلالات جديدة للهوية. إنّ جزءاً كبيراً من الأزمات الاجتماعية قد نشبت بسبب الاختلافات الثقافية، إذ ارتكزت هذه الصراعات على مفهوم "الازدراء" الذي يمثل علامة من علامات العنف العنصري وعراضًا من أعراض العنف الاجتماعي.

ومن جهة مقابلة، فإنّ تجارب مثل المنفى والهامش والشتات على اعتبار أنها ظواهر تطرح من قريب أو من بعيد سؤال الهوية، فهي تمثل تجارباً فاعلة ومنتجة لمنظورات مختلفة للحياة وللفكر وللنقد والخطاب، وستكون "الهوية" خلفيّة مهمة لتفعيل الناقد حول الجماعات البشرية التي تريد أن تخرج من حالة السلبية التاريخية إلى دائرة الحضور الحضاري من باب التأكيد - على الأقل - على اختلافها الثقافي وعلى منظوماتها القيمية والرمزيّة كجزء من النظام الثقافي في العالم.

ثمة منظور يقترحه هومي بابا للهوية هو ((الهجنة والتجاذب والانشطار والاختلاف القافي (لا التعددية الثقافية) تشق الهوية وتجعلها ضرباً معدناً من التقاطع والتلاوthing بين فضاءات مكانية وزمانيات تاريخية وموقع للذات متعددة.))¹¹ وهو ما نجده يطرح مقاربة تقفز فوق الروية الثانية الذات/ الآخر إلى خلق موقع ثالث للذات التي تتحرك على التخوم بين الثقافات المختلفة.

الهوية بين المطابقة واللامثال:

الهوية هي "مبدأ الفكر والتفكير"، ويعني هذا المبدأ ((تطابق الشيء مع ذاته وعناته، رغم التحول والتغيير الذي يطرأ عليه، ويتم التعبير عنه بصيغة رياضية: $A = A$).)¹² ينتمي هذا الطرح إلى المنظور الذي يقول بجوهرية الهوية وبثباتها، أي باعتبارها كياناً ثابتاً، مميزاً للفرد لا يتغير بتغيير الظروف، وهذا ما ينسجم مع المصطلح الفرنسي للهوية "identité" الذي يحمل دلالة "المطابقة". /*identique*

الموقف الآخر، ينطلق من بعد المفارق للفظة "الهوية" الذي يستند إلى علاقة المصطلح بضمير الغائب "هو" ذلك أنّ ((مفردة "هو" أو "الهو" إذا أخذناها في فرديتها الفينومينولوجية والتؤليلية تقول أكثر مما تريد إيحاءه كلمة "الهوية" الدالة على التطابق والانطباق.))¹³

ضمير الغائب "هو" يحيل إلى عناصر "الغياب" و"الغیرية" على الرغم مما توحيه من دلالات "الحضور" و"الآنية"، وستظهر وحدة الذات مجرد وهم، أو إحساس ظاهري فقط، لأنّ فيها تجلّي الغيرية والاختلاف وهي المنطقة التي ظلت متوارية عن الأنظار، تنتهي إلى بعد اللامعمول والأسطوري والاشعوري في الذات الإنسانية.

تجمع الهوية إذن بين المتقاضيات، أي بين الحضور والغياب، وبين التطابق واللامثال. وقد طرح "الدكتور محمد شوقي الزين" سؤالاً مهماً: أين يمكن أن تتجلى هذه الغيرية في الهوية؟ إنّها في اللغة، باعتبارها ليست أداة للتواصل أو

للتعبير، بل هي كائن يسكن الإنسان، وظيفتها إزاحة الانغلاق الماهوي للإنسان وللثقافة نحو الاعتراف بوجود ذلك المغاير داخل الذات.

والنتيجة أنه لا يمكن إلغاء الآخر كونه جزءا لا يتجزأ من الذات، فالغیرية والآخرية بنیتان راسختان في هوية الذات وفي وجودها، وقد أبرز هذا "سيجموند فرويد" *Sigmund Freud* في تقسيمه الشهير للجهاز النفسي عند الإنسان، حيث يشكل "الهو" جزءا كبيرا ومهما وخطيرا في الذات الإنسانية، بل الحديث عن اقصائه هي فكرة عدمية تقضي إلى إعدام الذات. وأهمية هذا الجزء أنه العامل الأساسي الذي بسببه وُجدت النظم الأخلاقية والثقافية والتربوية، كما أنه من مصادر الإبداع البشري، وفيه تتعكس حقيقة الإنسان تلك التي ربما لا يعرفها عن نفسه.

أبعاد الهوية:

في كتابه (الهوية ورهاناتها) حلّ الباحث التونسي (فتحي التريكي) أبعاد الهوية، وهي في نظره تقسم إلى أربعة أبعاد: بعد منطقي ومتافيزيقي، بعد أنطولوجي وتاريخي، بعد سيكولوجي، وبعد سياسي.

سنفهم من خلال البعد التاريخي أنَّ "الهوية" ليست إحالة دائمة إلى الماضي، أو إلى التراث الذي ينتمي إلى زمنية قديمة يمارس سلطته الرمزية والزمنية على الإنسان، في هذه الحالة فإنَّ ثبيت الهوية في هذا الزمن يعني تصنيمها، في حين هي "مشروع" غير مكتمل، هي ما يُبني في المستقبل أيضا.

يؤكد التريكي على أنَّ الهوية هي ضد الانكماش والتquer داخل التراث الذي تتشكل من داخله الذات، بل هي مبنية على قيم الانفتاح والفهم والتواصل والفعل والتفاعل مع الآخر. إنَّ براديغم التواصل هو الكلمة المفتاح لفهم أعمق للهوية المعاصرة في انسحابها المؤذن نحو مناطق التصادم والتعارض والرفض والنفي، ذلك أنَّ ((الهوية دون افتتاح على مختلف أخلاقيا (...)) تصبح مرضية وعصابية لأنها تكون قد انكمشت حول ذاتها ورفضت العالم وما يحيط بها.)¹⁴⁾

إنّ ما نعيشه اليوم من صراعات باسم الهوية هي نتيجة لعدم الوعي بأهمية التواصل، ولعله من المفارقات العجيبة أن نعيش في عصر الثورة التكنولوجية التي طوّرت وسائل الاتصال والتواصل، في حين نعيش انتصالات حادة بين الثقافات غذّتها التعصبات العقائدية والإثنية والثقافية، وأدت إلى تعثر مسارات التواصل والتفاهم بينها.

على الصعيد السينولوجي، فالهوية هي طريق إلى التعرف إلى الذات، والالتفات نحو الداخل لإضاءة عتماته المجهولة، فلا يمكن فهم الآخر ما لم نكن ملمنين بخيالاً الذات، برغباتها بأفكارها بذاكرتها... إلخ. سيكون الوعي بالذات هو أفضل سبييل للاعتراف بالآخر الذي هو جزء من الذات لا يتجزأ عنها، ومن هنا، فإنّ أيّ تغيب للأخر هو ضرب من "ضياع الهوية". ((إنّ الهوية تستتبع على الصعيد السينولوجي لا انتصارية الأنّا والغير. فالهوية في هذا المعنى تكون طريقة: في التعرف إلى الذات، وفي تقويم الذات لذاتها، وفي امتلاك الشعور بوحدة بنوية للشخصية، وباستمرارية في الزمن دون ترك مجال للشك في تنوع داخلي محدد يرتبط بإحساس داخلي بالاغتساء.))¹⁵

أليس ما نعيشه اليوم، أمام موجة العنف الهوياتي، هو في وجه من وجوده الفقر الذي تعانيه الذات، لما تنتظر إلى نفسها مجذأة من الشجرة الأم (الإنسانية)، فلا ترى في الآخرين إلاّ الصورة غير المرغوبة، أو ذلك الجحيم كما قال جان بول سارتر؟

يبقى أنّ بعد السياسي في الهوية هو ما يربط الهوية بالسلطة، وهنا تتبع جملة من الأسئلة: ما معنى أن ينتمي الفرد إلى هوية مؤسسة على قيم تنتهي إلى منظومة سياسية تسمى (الدولة)؟ ألا يمكن أن تكون الهوية هي صناعة سلطوية، وأداة في يد السلطة لخلق نوع من "التماثلية" بين سياساتها ورغبات الأفراد؟ الواضح أنّ الهوية كانت في أغلب الأحيان فضاء لمعارك سياسية سواء داخل المجتمع الواحد مثل الصراعات الإثنية أو القبلية أو اللغوية (مثل القضية

الأمازيغية في الجزائر) أو خارج المجتمع، وفي كلتا الحالتين، فإن استغلال الهوية في الصراع الإيديولوجي كان في كل الأوقات مصدرا للنزاعات الدموية وللصراعات التي تخلف الضحايا.

الهوية والحرية:

لا تعدو أن تكون الهوية كما انتهينا إليها في التحليل السابق مجرد إحساس بالتمايز أو التشارك مع الآخرين في نفس القيم، كما أنها نشاط فكري يقوم على الوعي بمكوناتها ويظهر ذلك عند الحاجة إلى التفكير فيها لا الإحساس بها فقط. والسبب أن الإحساس بالهوية كثيرا ما يرتبط بموافقت عاطفية، مع العلم أن العاطفة جزء أساسي في توطيد علاقة الإنسان بهويته، لكنها لا تؤدي إلى الوعي بها في جوهرها، إذ تغدو مجرد مجموعة من الانفعالات والعواطف التي تتضطرم كما تخلو وتضعف، وإذا طعنت على كيان الإنسان لعبت دورا سلبيا في علاقته بالإرث الذي ينتمي إليه، أو في علاقته بالآخرين، ف تكون مواقفه متعصبة، وقد تصل إلى إقصاء كل من يقف خارج هويته.

إذن، ثمة حاجة إلى مساعدة الهوية ضمن ظرفيتها السوسيو - تاريخية، وفي علاقاتها المتشابكة مع الظروف السياسية، ومع مكونات ثقافية مختلفة. بمعنى أن على الهوية أن تغدو موضوعا للتفكير والمساءلة حتى تقادى ما يمكن تسميته بـ (الانغلاق الهوياتي).

لكن أين تكمن صعوبة التفكير في الهوية؟ يرى المفكر التونسي "فتحي المسكيني" بضرورة تحديد "الهوية" عن فكرة "الأصول" أو "الانتماء" إلى وجود سابق قد نسميه تراثا أو جذرا أو أصلا... إلخ وقد يتخذ شكل انتماء إلى وطن أو إلى ديانة أو إلى حركة اجتماعية... إلخ. ذلك أن فكرة "الأصل" تتضمن سيادة "العاطفة" على حساب العقل، وهو ما يحد من حرية الأفراد في فهمهم لهوياتهم ولو وجودهم، بل ويؤثر على قدرتهم في صناعة هوياتهم بأنفسهم.

تحدّث "المسكيني" عن مفهوم "السطح الهووي" والذي يقصد به مجموع الانفعالات القومية والدينية التي تؤثّر على فهم الإنسان وتصوره لهويته. وفي نظره أنّ الأصول لا تدعوا إلى الراحة، وكلّ أصل هو بالضرورة موقف رومانسي لكن بلا قدرة على الحلم، الحلم بما هو شرطية الحرية التي لا يمكن لها أن تتزامن أو تتجاوز مع فكرة الأصل، ولذا يصعب - والاستنتاج للمسكيني - الجمع بين الأصالة والحرية معاً، يقول: ((لا يمكن أن تتحرّر وتحب في آن)).¹⁶

إنّ أيّ تأسيس للحرية على فكرة الحنين إلى وطن أو إلى أيّ شكل من أشكال الانتماء هو نفي للحرية ذاتها، وشكل من أشكال الإخضاع. بهذا المعنى، فإنّ الهوية أسبق من الإنسان، وهو لا يختارها، بل الهوية هي التي تختاره، ((نحن نعلم أنّ الهوية ليست مجرد شعور خاص بهذا الشخص أو ذاك، بل هي جهاز انتماء أو لا تكون. ومثل كل جهاز، لا يمكن لأيّ هوية أن تعمل في أفق روحي ما إذا لم تكن تملك شكلاً معيناً من الإلزام وفناً معيناً من الانضباط. وليس هناك هوية غير ملزمة. بل كل هوية هي لا تعود أن تكون تاريخها الخاص، وقد تحول إلى جسد من العلامات المستقلة (...) نحن ننتمي سلفاً إلى أنفسنا، نعني إلى جهاز أنفسنا كما ورثاه دون أيّ تجربة شخصية.))¹⁷

التفكير في الهوية هو الذي يحرّر الذات من سلطتها العاطفية، لأنّه يضمن القدرة على النظر إليها كبنية غير مكتملة، بل كجهاز في طور البناء والتشكّل، لا يُلزم بقدر ما يلتزم هو الآخر بشروط العصر، وتحولاته.

من سردّيات الهوية إلى الهوية السردية:

لا تقتصر الهوية على الأفراد، بل هي أيضاً جهاز اجتماعي وثقافي يعني المجتمع، فكل مجتمع هوبيته التي تمثّل أساساً من أساساتها الوجودية، ولهذا السبب فقد أولت الجماعات البشرية أهمية كبيرة لهوياتها الجمعية، من خلال بناء سردّيات تؤرخ لها سواء في التاريخ أم في المخيال، ولذا فإنّ أساطير النشأة مثلاً هي بمثابة تاريخ الهوية الجمعية، ومن داخل تلك السردّيات أو الحكايات ترسم حدود تلك

الهويات، وتخضعها لأشكال رمزية أو جمالية أو تاريخية. وتلعب هذه السردية دوراً هاماً في ترسیخ الهوية وضمان استمراريتها الزمنية عبر الأجيال، وأي مساس بصدقيتها هو تشكيك في الهوية ذاتها.

لقد ساهمت الأساطير والملامح والروايات والفلسفة في صناعة سردية غربية عن نشأة الغرب وأصوله ومصادر وجوده وقوته. كما أنها لم تنشأ هذه الهوية إلا من خلال افتراض سردية مناقضة لها، حيث إنّ أساس هذه السردية هو إدراك العالم وفق منطق ثانوي، ويجد البعض في هذه التقابلات الوجه الخالق الذي ساهم في تطور الهوية الغربية.

لا تخرج السردية الغربية الحديثة عن هذه الثنائية سواء تلك التي ترسخت في الأدبيات الكولونيالية أو التي طرحت منظوراً معاصرًا عن مفهوم "الآخر العدو"، البربري أو المتواحش أو البدائي، وقد كان الشرق هو تلك الصورة المناقضة للغرب.

وإذا تأملنا في الروايات الكولونيالية نكتشف أن السرد لا يتوقف عند حدود بناء هوية البطل الغربي بمواصفات المدافع عن قيم الحضارة والخير والقوة، لكنه يبني أيضاً سردية الآخر غير الغربي ليغدو صورة للشر المطلق، ولذا صار "الشرق" في الخطاب الاستشراقي الأوروبي ((ضرورة يستحيل تفاديها أو تجاهلها في الخطاب الأسطوري الغربي، الذي أقبل عليها لكي يرتقي ببنيانه مكتسباً المصداقية مما يسمح له الاستلاء على النفوس والاستحواذ على العقول، وفي الواقع لا وجود لغرب من دون شرق.))¹⁸

في رواية (صحراء التتر) للروائي الإيطالي "دينو بونزاتي" نجد أن الغرب لا معنى له دون وجود "العدو / الآخر" الذي يأتي من بعيد مدججاً بالحقد والكراهية، ومتغطشاً إلى إلحاق الأذى بما هو غربي، ونكتشف من خلال شخصية الملازم "جيوفاني دروغو" القابع وراء حصن "باستيانى" الواقع على تخوم صحراء شاسعة أنّ هوية الإنسان الغربي تقوم على ذلك الترقب لقدم البرابرة، أي على

الإحساس بأنّ الهوية الغربية لا تكتمل إلا بذلك الآخر الذي هو صورته المناقضة، ويظل البطل - على نحو عبّي - ينتظر قدوم هذا العدو، ويكتشف في الأخير أنه مجرد صورة متخيلة. وفي رواية أخرى للجنوب إفريقي "ج، م كوتري" (في انتظار البرابرة) تصور هي الأخرى قدرة الإمبراطورية الغربية على "اختلاق" الأعداء¹⁹. لقد اشتعلت الرواية الغربية على صناعة سرديةات الهوية الغربية الحديثة، على غرار الروايات الكولونيالية التي رسّخت قيم الإنسان الأبيض، ونجد في صورة (روبنسون كروزو) وجزيرته المهجورة، وعبده الأسود "فرايدي" تمثيلاً رمزاً قوياً لعقيدة الهوية الأوروبية.²⁰

لقد طرح الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور" 1913 *Paul Ricoeur* مفهوماً مهماً هو "الهوية السردية"، ويعني بهذا المصطلح تلك الهوية التي يكتسبها الشخص من خلال وساطة "الوظيفة السردية"؛ إذ يؤلّف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، وهي التي يسمّيها بـ "الهوية السردية" من خلال بناء نوع من الهوية الديناميكية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية. في الرواية، لا نتعرف على هوية الشخصية إلا من خلال السرد، أي من خلال ((الانعطاـف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى وساطات رمزية.))²¹ استطاعت الرواية الغربية في القرن العشرين أن تعكس النظرة المرتبكة للإنسان المعاصر إزاء هويته، وعلاقته بالآخرين وبالعالم. ويرجع الأمر إلى الأحداث التاريخية الكبرى التي أطاحت بأحلام المجتمع اليوتوبى القائم على الأخلاق واحترام قيم الإنسان، والتعايش مع الآخرين. في حين ما حدث هو انهيار صورة الإنسان. وعبرت الرواية الغربية عن انهيار المعلم والمرجعيات من خلال شخصيات دخلت في حالة من الضياع الوجودي، وهو الموضوع الذي استثمره "كولن ولسون" لكتابه (اللامنتمي)، حيث قام بدراسة على أهم الروايات الغربية التي صدرت في القرن العشرين، وتوصل إلى أنّ الصورة المشتركة بينها هي صورة شخصية "اللامنتمي"، وما يميّز اللامنتمي هو علاقته الاغترابية بالهوية،

((لا يعترف اللامنتمي من هو لقد وجد (أنا) إلا أنها ليس (أنا) حقيقة، أما هدفه الرئيسي فهو أن يجد طريقاً للعودة إلى نفسه.))²²

وما يعانيه أبطال هذه الروايات من أزمات وجودية هو وجه من وجود الإحساس بالاغتراب عن هوياتهم الحقيقة، ويعكس نموذج اللامنتمي تجربة البحث عن الذات أو عن طريق تعبيده إلى ذاته. وهنا تبرز وظيفة السرد في قدرته على اكتشاف تلك المسالك الخفية (اللاؤعي) المفضية إلى حقيقة الذات.

تمثيلات الهوية في الرواية:

تروي رواية "كيف تربيع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري "عمارة لخوص" حكاية مجموعة من المهاجرين الذين تقاطعت مصائرهم في مدينة روما وتحديداً في حي يدعى "فيتوريو"، جاءوا من مناطق مختلفة من العالم الثالث ليبحثوا عن حياة جديدة في قلب العاصمة القديمة لأوروبا.

يعيش هؤلاء المهاجرين في عمارة تملّكها سيدة إيطالية، وهي حياة صعبة، عانوا كثيراً من العنصرية ومن الملاحقات بسبب أنّ معظمهم لا يملك وثائقاً رسمية. تتطرّر الأحداث لما يكتشف سكان العمارة جنة شاب إيطالي داخل مصعد العمارة يدعى "لورانزو مانفريدي" الملقب بـ "الغلادياتور" أو "المصارع"، لتنتجه أصابع الاتهام إلى شاب يدعى "إميديو" والذي اختفى يوم الجريمة، إلا أنّ أغلب سكان العمارة رفضوا فرضية أن يكون هذا الشاب ضليعاً في الجريمة، والسبب أنه "إيطالي"، والمجرم لابد أن يكون من هؤلاء المهاجرين الذي جاءوا من بلدان مختلفة معروفة بالعنف، وستدور تكهنات شخصيات الرواية حول مرتكب الجريمة، لكن أيضاً حول هوية هذا الشاب المدعو "إميديو".

في الرواية الكثير من الأسئلة التي تطرحها شخصياتها، عن الهوية، والهجرة، وحياة المهاجرين، وعن العنصرية، والطابع الصراعي الذي يضبط علاقة الإيطاليين بغير الإيطاليين، وكما أنها تعالج قضايا متعلقة بالخصوصيات الثقافية للجماعات البشرية، في سياق الظرف الدولي العام الذي ميّز العلاقة بين

الغرب والإسلام غداة أحداث سبتمبر 2001، خاصة مع الشرعية التي اكتسبتها مقوله "صراع الحضارات"، ونظن أنّ الرواية تدور حول هذه المقوله بالذات، خاصة وأنّ عنوانها في الطبعة الإيطالية التي كتبها "عمارة لخوص" مباشرة بالإيطالية هو "صراع الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو".

حاولت رواية "لخوص" الإنصات إلى الواقع الإنساني للجماعات المهاجرة التي استقرت في الحاضر الأوروبي، وهي تذكرنا بروايات عربية على رأسها رواية الطيب الصالح "موسم الهجرة إلى الشمال" التي كانت بمثابة تجربة روائية رائدة، شكّلت سنوات وعي النخبة العربية بمآزق الإنسان المهاجر وعلاقته العُصبية بالغرب الاستعماري.

في رواية لخوص لا نجد إشارة إلى هذه العلاقة الكولونيالية بين المهاجر القائم من المستعمرات الأوروبية التقليدية بالحاضرة الأوروبية، كما أنّ شخصيات الرواية لا تتنمي إلى الثقافة العربية، باستثناء شخصية واحدة، أما البقية فقد جاءت من إيران، والبيرو، والبانغلاديش ومناطق أخرى من العالم الثالث، ما يعطي صبغة إنسانية لتجربة المهاجر، فهي عابرة للحدود.

اعتمدت الرواية على الأسلوب البوليسي، حيث ارتكبت جريمة قتل، والجميع يتسائل عن القاتل، ومن يكون هذا الشخص الذي وضع حداً لشاب عنصري داخل مصعد العمارة التي يأويها المهاجرون من كل مناطق العالم؟ غير أنّ خلف هذه الحبكة البوليسية، تطعننا الرواية على خطاب هوياتي، ميزته الأساسية هو صراع الأنظمة الرمزية والأنساق الثقافية التي تؤطر كل هوية وكل وجود، ونجد أنّ الرواية بكل، من عنوانها إلى بناء الشخصيات، وهندسة المكان، وبنية الصراع، وكذا بنية النص كل، تقترح خطاباً فنياً يحاول فهم آليات هذا الصراع.

عتبة العنوان: الأنفاق الدلالية للعنوان:

العنوان هو مفتاح الولوج إلى عالم الرواية، هو العتبة بتعبير "جيرار جنiet" لا يمكن أن نلح النص دون المرور منها. وفي رواية عمارة لخوص، يكتسي

العنوان أهمية استثنائية، فثمة علاقة تفسيرية بينه وبين أحداث الرواية، ففي هذه الأخيرة نجد خطاب السارد الذي هو "أميديو" ينتهي دائماً بصوت يحاكي فيه عواء "الذئب"، وقد عبر في الرواية أكثر من مرة عن عشقه المتامٍ للعواء، وعن عشقه للذئبة ولحليها الذي يرضع منه.

للوهلة الأولى، نقف أمام جملة استفهامية، تطرح سؤالاً، وهذا السؤال موجه إلى قارئ افتراضي قد يكون أيّ قارئ للرواية. لكننا نرجح أيضاً أن يكون الغرض من هذا الاستفسار ليس طرح سؤال مباشر عن موضوع غامض أو مستعصي، يستدعي إجابة سواء من الروائي أو الراوي أو القارئ الافتراضي أو الحقيقى، بل هو أشبه إلى إسداء نصيحة لكل هؤلاء المهاجرين الذين يعيشون في المهجر أو المنفى، وكانَ الروائي قد تكهّن مسبقاً بالسؤال الذي يمكن أن يطرحه أيّ شخص عاش تجربة الهجرة أو المنفى.

ثمة ثلاثة عناصر أساسية في العنوان هي: الذئبة، الرضاعة والعض. ولأجل فهم الأبعاد الدلالية للعنوان من المهم البحث في دلالات هذه الكلمات، والعلاقة التي تربطها ببعضها البعض.

رمزية الذئبة: النسق الأسطوري للهوية

يستثمر عمارة لخوص في الأسطورة ليربط بين واقع المهاجرين بالتاريخ الأسطوري لنشأة روما العاصمة القديمة لأوروبا. نقرأ في الصفحة (115) في الرواية ما يمكن أن يشكل توضيحاً وتفسيراً لعناصر العنوان، وتحديداً للحضور الرمزي للذئبة: ((صرتُ أعرف روما كأنّي ولدت فيها ولم أغادرها أبداً، من حقي أن أسأعل: هل أنا لفظت مثل التوأمرين رومولو وريمو أم ابن بالتبني؟ السؤال الجوهرى هو كيف أرضع من الذئبة دون أن تعصّنى؟ الآن على الأقل يجب أن أتفن العواء كذئب أصيل.))²³

نفهم منذ البداية، أي من خلال هذا العنوان، أنّ الرواية تضع القارئ في مواجهة أسئلة حقيقة تمسّ جوهر المفارقة التي يعيشها المهاجرون في أوطانهم

الجديدة، ونرى خلف الكثافة التي يخلفها رمز "الذئبة" ما يوحى إلى الانتماء، أو الرغبة في الحلول في ثقافة جديدة مع الوعي بالمخاطر المُحْدَّقة من الأدى الذي يمكن أن يخلفه هذا الانتماء على المهاجر.

نتحدث هنا عن "الذئبة" باعتبارها "رمزاً"، والرمز في المعاجم الأدبية يعني علامة لغوية تحمل كثافة دلالية، بحيث لا تعني إلا المعنى الخفي الآخر المتواري بعيداً عن الأنظار، من هنا ستتحول الذئبة إلى دال لمدلول آخر لا علاقة له بدلالة الحيوان، بل بدلالة الأسطورة التي تحكي عن بداية نشأة حضارة بذاتها. نحن أمام أسطورة النشأة، أي أمام حكاية البدايات، والعنوان بهذا المعنى يورط القارئ في رحلة البحث عن البداية، بداية الحكاية أو عن الحكاية الأصل، حيث الرواية تمثل امتداداً ممكناً أو مفترضاً لها.

طبقاً للأسطورة، ولد رومولوس وريموس "في المدينة الإيطالية القديمة "أليا لونجا"، وكان الملك نوميتور يحكم أليا لونجا إلى أن أقصاه عن الحكم أخوه الأصغر اموليوس، وقام هذا الأخير بقتل أبناء نوميتور، وأرغم ابنة نوميتور ريا سلفيا على أن تصبح كاهنة عذراء في معبد الإلهة فستا، وكان مفروضاً على الكاهنة العذراء أن تظل عذراء، حتى لا يخرج من صلبها أطفالاً سيشكلون خطراً على عرش الملك الطاغية، إلا أن الإله مارس أغوى الفتاة، فأنجبت منه التوأمين، فأمر الملك بإعدام والدتهما، ثم وضع الرضيعان في سلة، وقدفهما في النهر، إلى أن ألقى بهما على الشاطئ، وتتجدهما الذئبة فتتولى رعايتها.

نستخلص من هذا العرض السريع للأسطورة، أنَّ أصل روما هو هاذان القبطان اللذان ربتهما ذئبة بريئة فأرضاً عنهم حتى استقام عودهما وعاداً إلى حياة البشر. وسنجد أنَّ هاجس السارد، بل وأغلب شخصيات الرواية من المهاجرين هو كيف يمكن لهم أن يعيشوا في مدينة روما دون أن يتذدوا؟ فرومما في وعيهم هي صورة لتلك الذئبة التي منها بدأت معالِم مدينة عظيمة تخرج إلى التاريخ. إن يعيش الإنسان مهاجراً يعني - وهذا ما سنراه في عنصر مهم من هذا البحث - أن يقترب

قدر المستطاع من الذئبة، ليبحث لنفسه عن ثدي يتلقمه ليرضع منه دون أن يثير غيرة أبناء الذئبة. سنتحدث عن الجدار، عن القرة في التكيف والاندماج عن التفاوض بتعبير "هومي بابا" الذي لا يثير انتباه أهل البلد من الإيطاليين، وهل المهمة بكل هذه السهولة؟؟

تكمن مفارقة العنوان في أنه سيوحى للقارئ بموضوع الرواية الذي سيدور حول السيرة الأسطورية لنشأة روما، في حين أنها تتعرّض إلى روما كمكان لميلاد تجارب مختلفة ومصائر متقطعة لمجموعة من البشر الذين دفعتهم الأقدار القاسية إلى أن يتركوا أوطانهم، بحثاً عن الكرامة المتبقية من وجودهم، وأملاً في حياة أفضل. روما التي أنشأها ابن الإله مارس تحول إلى فردوس مفقود، يجد فيه المهاجر كلَّ أشكال المفارقة الوجودية، ولذا سندُ أنا نفقي آثار شخصيات تبحث عن الوهم أكثر مما تبحث عن مكان تستقر فيه.

الرضاعة ليست أكثر من محاولة للاندماج الحذر في الوسط الجديد، هو بحث عن انتساب جديد، أي عن امتداد آخر للوجود، غير الجذر الأول الذي خرج منه المهاجر. فكرة الاستبيات تطرح نفسها بشدة، بمجرد الإحلالة إلى عملية الرضاعة، هو اكتساب الاعتراف بأبوية جديدة، أي بانتماء جديد.

أما العض فهو الألم، ونوع من ردود الفعل العنيفة التي يقوم بها الإنسان أو الحيوان، خاصة في حالات اقتحام غير شرعي لفضائيهما الرمزي أو القيمي. يجب أن نتصور حالة الذئبة وهي ترضع صغارها، فإذا بطرف دخيل يدنو منها، الأكيد أنَّ ردتها ستكون من العنف ما يمكن أن يخلق الأذى الحقيقي بهذا الدخيل.

المهاجر هو إذن ذلك الشخص الذي يتعرّض لكل الاحتمالات الممكنة التي يمكن أن تسفر عن محاولة اقتحام فضاء ثقافي وقيمي جديد، بحثاً عن الاعتراف، وبحثاً عن الأمان والسلام مع الحياة الجديدة، لكنَّ العملية تتم بحذر، وقد لا يخرج منها إلاَّ بالام كبيرة، مثل التي تعاني منها شخصيات الرواية، وهي تجد نفسها على

هامش الحياة في مدينة روما، تبحث في تسخنها المكاني والوجودي والثقافي عن ظلال تمدها بالطمأنينة.

يمكن أن نستنتج في الأخير، أنّ عنوان الرواية يعكس عمق الرواية، ويحيط بمجال أسئلتها التي طرحتها سواء على لسان السارد أم على لسان الشخصيات: عن سؤال الهوية، سؤال الآخر، احتمالات الاندماج والتعايش السلمي، محاولة فهم لماذا الأجنبي هو في منظور الأوروبي شخصا خطرا لا بد أن يُطرد؟

ما بعد سؤال الهوية: من الهوية إلى الله (١) وية

لا يمكن إثارة سؤال الهوية إلا داخل قيم "الاختلاف" و"التعارض"، ذلك أنّ طرح سؤال "من أنا؟" يفترض ضمنيا سؤالا آخر هو: من هو الآخر الذي ليس أنا؟ هذا الاقتران العضوي بين السؤالين كان في أغلب الوقت سببا في إثارة التعصبات على أساس نبذ الاختلاف ذاته.

نجد هذا واضحا في رواية "لخوص"، فما يعانيه المهاجرون في الرواية هو رفض الإيطاليين لهم بسبب أنهم مختلفون عنهم في كل شيء، فكان الاختلاف سببا في خلق منطق صراعي في الرواية، جعل الشخصيات إما في موقع المتهم أو في موقع المدافع أو المستسلم لقدرها، غير أنّ شخصية "أميديو" اكتشفت حجم الخسائر النفسية التي يتکبدتها الإنسان بسبب كلمة واحدة وهي "الهوية"، كان لا يفهمه من يكون، أو من يكون الآخر، بل كان يفكر في أنّ أكبر شفاء لمرض الهوية هو "تجاوزها" تماما (وهل هذا ممكن؟)، كان يبحث عن معنى أعمق وأشمل للهوية، ليتجاوز القيم الضيقة التي تحصر وجود الإنسان في رزمة من المعايير التي تصوغه، السابقة لوجوده، هي التي ستتحدد مواقفه في المستقبل. إن الدلالة الحقيقة للهوية هي التي تفتح على القيم الإنسانية كلها، والتي تمهد الأرضية للحوار والتفاهم والتعايش والاعتراف، بدل أن تتحول الهوية إلى أرض لمعارك دموية. عبر يومياته، كان أميديو يحاول إزاحة الهوية عن مركز القضايا التي شغلت وتشغل الإنسان المعاصر، فخطاب الشخصيات الإيطالية مسكون بقيم الهوية، وهي

لا تتوانى عن تردید شعارها "ايطالية للايطاليين"، الأمر الذي خلق حاجزاً في وجه المهاجرين يصعب عليهم تجاوزه بغية الاندماج في المجتمع الايطالي. المشكلة إذن تكمن هنا بالذات، حيث ايطاليا لا تقبل إلاّ بـ"الايطاليين" ، أي بالأشخاص الذين تتوفّر لديهم مجموعة من المعايير التي تميّزهم عن بقية الأشخاص الآخرين الذين ينتمون إلى مجتمعات أخرى. ينتهي "أميديو" إلى أنه لا توجد كلمة "أتفه" من كلمة "هوية" ، ولا سؤال تافه مثل سؤال: من أنا؟ ومن الآخر؟ لأنّ جوهر هذه الأسئلة كما فهمها تحدّ من حرية الأفراد، وتجعلهم لصيقين أصل واحد، ومصير محدّد تفرضه "سلطة" الانتماء، وهي سلطة لا تورث إلاّ "العماء" بمعناه الوجودي والتّقافي. كأنّ الايطاليين في الرواية لا يبصرون إلاّ الايطاليين. كما أنّ الكلمة "مخادعة" ، تخلق وهما قد يصدقه الكثيرون حول الشخصية، والدليل أنّ سكان العمارة كانوا يعتبرونه ايطاليا من أبناء ايطاليا، لما وجدوا فيه من مواصفات تتطابق مع صفات الايطالي، غير أنّ الحقيقة غير هذه، لأنّ "أميديو" جزئي الأصل، هاجر إلى ايطاليا لأسباب أمنية، واستطاع أن يندمج في المجتمع الايطالي دون أن يثير انتباه أحد كونه شخصاً دخيلاً. إذن، الهوية تخلق العداء كما تخلق الوهم، وللهذين السببين، كان حلم أميديو تجاوزها تماماً.

إنّ مطلب تجاوز سؤال "الهوية" هو المطالبة باسترجاع حرية الإنسان، وكما قلنا سابقاً، لا يمكن الجمع بين الهوية والحرية ((ما أجمل أن تتحرّر من قيود الهوية التي نقودنا إلى الهاوية. من أنا؟ من هو؟ من أنت؟ من أنتم؟ يا لها من أسئلة تافهة)).²⁴

ثمة نبرة تعكس حالة من التّمني أو الحلم في أن يتحرّر الإنسان من قيود الهوية، والجميل في هذا النص، هذا التّقابل بين "الهوية" وـ"الهاوية" فليس هناك إلا فرق طفيف بين الكلمتين، كما لو أنّ "الهوية" حين تتحول إلى قيد يحد من حرية الإنسان تقضي به إلى "الهاوية" أي إلى "الهلاك". وهو ما يبرز جلياً في تحول خطاب الهوية إلى أداة لتجييش المشاعر القومية، وإذكاء نار التعصب والعداء ضد

الآخرين، وهو من الأسلحة الناجعة التي استطاعت أن تغيّر جغرافيات بأكملها، وتبيد ملايين من البشر، وتخلق بؤرا نائمة لصراعات مستقبلية. لقد كان السؤال المركزي الذي طرحته "أمين ملوف" في كتابه "الهويات المقاولة" هو: كيف تحول الهوية إلى أداة لهدر الدماء ولارتكاب الجرائم؟²⁵

ما هوية القاتل؟

كيف ينظر "الإيطالي" إلى "المهاجر"؟ إنّ نظرته تعكس المفهوم القديم للأجنبي بأنه ذلك الشخص الغريب الذي لا يمكن الوثوق فيه، وهو أيضاً ذلك المريض الذي يجب أن يُطرد من المدينة حتى لا ينتقل مرضه بين الناس، ولأنّ المهاجر هو "أجنبي" فهذا يعني أنه شخص خطير، تحوم حوله الشبهات، وهو فوق ذلك متهم أساسياً لما يمكن أن يقع في المستقبل.

ما تعاني منه الشخصيات المهاجرة في هذه الرواية، هو من النظرة الدونية التي تجعلها محط اتهام حتى دون أن يكون لها بـدا في مشكلة من المشكلات. وفي هذا المناخ الموبوء بنظرة العداء إلى الأجنبي، تفجرت أسئلة الهوية في الرواية؛ واقترنـت بجريمة قتل كان ضحيتها شاب إيطالي عنصري يلقب بالمصارع، وهو معروف بـمواقـه العدائـية إزاء الأجانـب الذين يقطـنون في العمـارة. كلّ شيء بدأ من هذه الجريمة التي وقعت في مصـعد العمـارة. إلى حدّ الآـن، كلّ شيء عادي، لكن الأمر المثير للانتـمام هو حينـما بدأـت الشرـطة تتحـرى عن حـيثـيات الجـريـمة، فـتـوجهـت أصـابـع الـاتهـام إـلـى المـهاـجـرـين بالـدرجـة الأولىـ، أماـ أمـيدـيو فلاـ أحدـ كان يـصـدقـ تـهمـةـ ضـلـوعـهـ فيـ قـتـلـ هـذـاـ الشـابـ، لأنـهـ إـيطـالـيـ أساسـاـ (هـذـاـ ماـ يـعـتقـدـهـ الجـمـيعـ).

ويمكن أن نقرأ موقف السيدة "بنـدـتاـ اـسـبـوزـيـتوـ" وهي بوابة في العمـارة، لأنـها تـلـخـصـ لناـ طـبـيعـةـ الإـشـكـالـ: ((لاـ.ـ السـيـنيـورـ أمـيدـيوـ لاـ دـخـلـ لهـ فيـ هـذـهـ الجـريـمةـ البـشـعـةـ.ـ أناـ لاـ أـعـرـفـ منـ قـتـلـ لـورـانـزوـ مـانـفـريـديـ؟ـ وجـدتـهـ فيـ المصـعدـ مـقـتـولاـ يـسـبـحـ فيـ دـمـهـ.ـ لمـ يـكـنـ "ـالـغـلـادـيـاتـورـ"ـ شـخـصـاـ مـحـبـوبـاـ فيـ سـاحـةـ فـيـتورـيوـ،ـ أناـ مـتـأـكـدةـ أنـ سـبـبـ

انحرافه هو البطالة. ما أكثر الشبان الإيطاليين الذين لا يجدون عملاً شريفاً فهم مجبون على السرقة والكسب غير المشروع. يجب طرد العمال المهاجرين وتعويضهم بأبنائنا المساكين. ابحثوا عن المجرم الحقيقي، أنا أشك في صديقه الألبياني، لم أفهم سر صدقة السيد الستينيور أميديو بذلك المنحرف.)²⁶

لم تكتف السيدة الإيطالية باتهام المهاجرين، بل بررت سلوكيات الشاب العنصري، واعتبرته ضحية المجتمع، وضحية لهؤلاء المهاجرين الذين استحوذوا على فرص الشاب الإيطالي، الذي وجد نفسه دون عمل ودون سكن.

لم يكن السؤال هو: من هو قاتل الغلadiاتور؟ بل كان على النحو التالي: ما هوية قاتل الغلadiاتور؟ ونحن نعتقد أنه سؤال مركزي، يمثل تحولاً في بنية السؤال الهوياتي الذي افترضناه هنا بجريمة قتل. ألا يعني هذا أن "الهوية" سؤال دموي؟ وأنّ ما يهم ليس معرفة من هو القاتل، بل ما هوية القاتل؟ ثمة إدانة ضمنية لمرتكب الجريمة بل لهويته، وكأن الهوية هي التي هيأت كل الظروف لارتكاب جريمة توصف بأنها هوياتية. الضحية شاب إيطالي عنصري، والقاتل لابد أن يكون من هؤلاء المهاجرين، ودليل الإدانة؟ أنه مهاجر ببساطة. هذا ما خلص إليه "ماورو بتاريوني" وهو مفتش الشرطة المكلف بالبحث عن قاتل "مانفريدي" أي الغلadiاتور: ((لم يمض وقت طويل حتى اكتشفنا أنه مهاجر واسم الحقيقى أحمد سالمى). قلت لكم من قبل إنّ من عادة المجرمين والمنحرفين تزوير المعلومات الشخصية. على ذلك وجدنا أنفسنا كمحققين أمام تحدٍ مزدوج: جمع الأدلة التي تثبت أنه مهاجر وتأكيد تورطه في جريمة القتل.)²⁷ هو يتحدث عن "أميديو" الذي اكتشفت الشرطة هويته الحقيقة وأنّ اسمه الحقيقي هو "أحمد سالمى"، كان يكفي لمفتش الشرطة أن يحمل أدلة إدانة للمتهم وهي أنه أجنبي أولاً، قبل أن يتمّ بأنه مرتكب الجريمة.

كما يتذكر "باروبيز"- وهو مهاجر إيراني - ما وقع بينه وبين هذا الشاب الإيطالي من مناوشات لفظية، يوم وجده يبول داخل مصعد العمارة، حيث تهجّم

عليه هذا الأخير، مدعياً أنه إيطالي وله الحق أن يفعل ما يشاء، فإيطاليا بيته، وقد هدده بأن يقول في فمه إن فتحه مرة أخرى: ((نظر إلى بوقاحة قائلًا: "لو قلت لي هذا الكلام مرة أخرى فإني سأقول في فمك. أنت في بيتي، لا حق لك في الكلام! هل فهمت أيها الحقير؟" ثم أخذ يصرخ في وجهي: "إيطاليا للايطاليين! إيطاليا للايطاليين! إيطاليا للايطاليين!))²⁸

نلاحظ في موقف الشاب الإيطالي الكثير من الألفاظ العدائية والأوصاف العنصرية التي وصف بها "باروينز"، فضلاً عن شعار "إيطاليا للايطاليين" والذي كان يردد أكثر من مرة، وهو ذات الشعار الذي ترددت شخصيات إيطالية أخرى في الرواية، وتكشف هذه العناصر عن تحيز هذه الشخصيات لفكرة "الهوية النقية"، والتي تقوم على رفض الهويات الأخرى، بل واحتقارها.

اختلاق الهوية:

يتجلّى "عنف الهوية" في طبيعة أنظمة التمثيل التي تخفي "إرادة قوة" تملك سلطة إدانة الآخر بسبب هويته المختلفة، وهذه الإرادة تتحاشى النظر إلى الهوية في جوهرها ولذا فإنَّ ما تراه جوهرياً فيها هو بالتحديد المنظور الذي اعتمدت عليه، وفي هذه الحالة، لا تثبت هذه الهوية عن التحول، بل تغدو نتاجاً لإدراك الذات لها، فنظرتنا ((هي التي تحجز الآخرين في انتماطهم الأضيق في أغلب الأحيان، ونظرتنا هي القادرة على تحريرهم)).²⁹

لا تخرج نظرية الإيطاليين إلى المهاجرين عن الصور النمطية التي صاغتها السردية الأوروبية، وهي صور تختزل الآخر في مجموعة من القيم السلبية، التي تجعل منه ذاتاً غائبة عن الفعل التاريخي والحضاري، وهي أقرب إلى مرافعات أخلاقية في حقه، تدينه بسبب اختلافه، وكأنَّ الاختلاف "جريمة". في الرواية يوصف المهاجر بالشخص القذر، الذي يهدد جمال المدن الإيطالية: ((لقد عاملوني معاملة سيئة دون أن أفترُف أي ذنب بل ذهبيوا إلى حد إهانتي بقولهم: "هل تريد أن تُحول روما الجميلة إلى مزبلة؟ اذهب إلى بلدك وافعل ما شئت!"))³⁰ كما يوصف

بالشخص المتواحش الذي يفقد إلى التربية الحضارية: ((إن العيش معهم مستحيل، لهم دين وتقاليد وعادات مختلفة عنّا. في بلدانهم يسكنون العراء، أو في الخيام، ويأكلون بأيديهم، ويركبون على الحمير والجمال، ويعاملون النساء كالعبيد، أنا لست عنصرية، لكن هذه هي الحقيقة.))³¹

ثمة نظام تمثيلي سابق للأشخاص، سواء الذين يصدرون الأحكام أم الذين هم موضوعاً لتلك الأحكام، وهذا النظام هو بمثابة قانون ثقافي وسياسي واجتماعي هدفه صناعة الآخر واحتلاله هوبيته.

كما تحمل تلك الأحكام سلطة "التمييز" التي تؤدي دوراً في إخضاع الآخر لصور محددة تلتصل به بشكل عضوي، وتكون ملزمة له في كل زمان وفي كل مكان. ونحن نلاحظ اليوم كيف ساهمت وسائل الإعلام في ترسيخ هذه الصور النمطية عن الآخر، سواء المسلم أم الشرقي أم الآسيوي...إلخ، ويتم استغلالها في صناعة الرأي العام والتأثير عليه، ومحاولة إقناع الآخر بأن تلك الصورة هي حقيقته الوحيدة.

وسندرك أنّ ثمة إرادة قوية لرفض التعايش مع المهاجرين بسبب أنهم جاءوا من ثقافات غريبة، ويتصرفون بصفات لا حضارية، كأكل لحوم الكلاب، والتعدّي على حقوق المرأة، والعيش في الخلاء أو داخل الخيام...إلخ.

حاولت الرواية أن تبرز أن تلك المعرفة بالآخر تستند إلى جهل بحقيقة، وهذا من طبيعة الأفكار النمطية التي تسوق خارج سياقاتها التاريخية الحقيقة، وتتحاشى الدنو أكثر إلى حقيقة الأشياء بدل القبول السلس للحقائق كما لو كانت بديهيّات. والسبب أنّ نظرة الإيطاليين إلى المهاجرين، ولنتحدث مثلاً عن السيدة "بندا" التي وصفت باروبيز بالألباني المتواحش، تتمّ عن قصور في معرفتها بأحوال الثقافات الأخرى، بل يمكن أن ندرجها ضمن الأفكار العامة جداً، التي تميّز الخصوصيات، وتقلل من شأن التفاصيل والجزئيات التي هي أساساً مفاتيح لبناء صورة حقيقة عن الآخرين، فعندها لا فرق بين ألبانيا أو أفغانستان أو إيران أو

الجزائر أو أي بلد آخر يوجد خارج أوروبا، فكلها في نظرها بلد واحد طالما أنها تنتهي إلى العالم المختلف. أضف إلى أنها لا تعرف شيئاً عن الجانب الحضاري من تلك الثقافات، فهي تحترلها في كونها بؤراً للشر والتخلف والتوحش، في حين لا تريد أن تعرف بالأوجه الحضارية فيها، ولذا، فإنّ باروبيز دافع عن هويته الفارسية، ليضع حداً لمثل تلك الأحكام التي لا تتم إلاّ عن إصرار قوي لمنفي الآخر: ((تحكمت في أعصابي بمشقة وقلت لها: "هل تعرفين عمر الخيام؟" هل تعرفين سعدي؟ هل تعرفين حافظ؟ لسنا متواحشين حتى نأكل القطط والكلاب! ثم ما علاقتي بـ³²أبابانيا؟))

الإشارة إلى عمر الخيام، وحافظ الشيرازي تهدف إلى تصحيح الصورة المشوهة التي تحملها هذه السيدة الإيطالية عن الثقافة الشرقية، وإبرازها في صورة مشعة بالفن راقي وبالأدب الإنساني الذي لا يقل جمالاً عن أدب أوروبا، بل هي إشارة ذكية إلى أنّ أوروبا ذاتها ما كان لها أن تتجدد إبداعياً وإنسانياً لو لا أنها تأثرت بالأدب الشرقي، ويكتفي أنّ شاعر المانيا الأعظم "غوتة" كان من أشد الأدباء الأوروبيين إعجاباً بالأدب الشرقي وتحديداً بالأدب الفارسي، وكان يجد في شعر "حافظ الشيرازي" مصدراً لا ينضب للحداثة الأدبية.

ثمة حاجة إذن إلى تصحيح الصورة السلبية التي يحملها الأوروبي عن الشرقي، ونعتقد أنّ الرواية أرادت أن تبرز دورها المقاوم لأشكال الاستلاب الثقافي الذي فرضته أنظمة التمثيل الغربية. ما يبديه "باروبيز" من دفاع عن ثقافته وهو ينخرط ضمن شروط إنتاج خطاب مقاوم وتقويمي في الآن ذاته، حيث تبدو المعركة في جوهرها "تأويلية"، لأن كل ثقافة تؤول ثقافة أخرى وفق نظامها التمثيلي، والنظام التمثيلي هو التعبير الفكري عن السلطة الرمزية للثقافة.

إنّ المقصود بخطاب هذه السيدة الإيطالية هو هذا النظام التمثيلي الذي يقوم على ما سماه "كلود ليفي ستراوس" بـ "المركزية الاثنية" وهي ((الرفض الكامل

لأشكال الثقافية، الأخلاقية والدينية والاجتماعية والجمالية، البعيدة كل البعد عن القيم التي نعتقدها³³).

يركز "ستراوس" على مفهوم "البعد" بين (النحن) و(الآخرون)، ويقصد به تلك المسافة التي تفصل بينهما، كما أنه هو الذي يحدد "الموقف السلبي" الذي تتخذه ثقافة متمرکزة حول ذاتها من ثقافات أخرى. كل شيء يبني على فكرة "المركز" الذي يفرض المعايير التي ترى بها ثقافة ما يمكن أن يكون "اختلافاً"، وهي تموّض منظورها كأساس للنظر إلى الآخرين بأنهم مختلفين، وبذلك حشرهم في زاوية مهمشة، لكن لا يفكر "المركز" في أنه يمثل هو الآخر "اختلافاً" بالنظر إلى الثقافات الأخرى؛ فإذا كان الإيطاليين في الرواية يعتبرون المهاجرين أجانب لأنهم مختلفون، فإنهم لا يدركون أن الاختلاف هي قضية ت موقع في زاوية نظر معينة، لأن الإيطاليين أيضاً من زاوية نظر المهاجرين هم "مختلفون"، يحملون فيما مختلفة، وقد تبدو للمهاجرين أنها غريبة وشاذة ولا ترقى إلى مستوى الأخلاق الإنسانية. تستخرج من هذا، أنَّ الذي يملك "القوة" في أبعادها المختلفة هو الذي يفرض زاوية نظره للأشياء، وهو الذي يحدد مفهوم "الاختلاف"، ومفهوم "المركز"، ومفهوم "الهامش". ولقد لعبت رواية "لخوص" على هذا الوتر، لتكتشف عن هذا التفاوت في موازين القوى بين الإيطاليين والمهاجرين، ويتجلّى ذلك في حالات الخوف التي يعاني منها المهاجرون في إيطاليا، بسبب ما يلقونه يومياً من إهانات وتهديدات.

الهوية وأنساقها الثقافية في الرواية:

تشكل الهوية داخل نسق ثقافي، بل أنَّ وظيفتها هي أن تعكس ذلك النسق وتمثِّله وتحمله، وهي تعلن بذلك عن أنها نظام اجتماعي طالما أنَّ ما يشكل هوية الفرد من اسم ومكان ميلاد ومكان العيش ولغة وديانة وأفكار.... إلخ يكتسبها داخل مؤسسات اجتماعية، وتلعب الثقافة دوراً حاسماً في نحت الهوية الثقافية للأفراد والجماعات.

لقد وعى الروائي بأهمية إبراز هوية شخصياته من خلال ما تحمله من قيم ثقافية اكتسبتها داخل ثقافاتها، فكان التعبير عن مواقفها من ثقافتها أو من ثقافات الآخرين هي طريقة للتعبير عن "هويتها".

ثمة طرق عديدة لتعبير شخصيات الرواية عن هوياتها، وعن نظرتها إلى الآخر، وكذا مواقفها من المنظومة الثقافية والرمزية في الفضاء الذي تعيش فيه. أمامنا نوعان من الشخصيات: شخصيات إيطالية تشكّلت داخل الفضاء الثقافي الإيطالي، منسجمة مع قيمه. وشخصيات غير إيطالية جاءت من فضاءات ثقافية غريبة، لتجد نفسها تعيش داخل منظومة ثقافية جديدة.

إنَّ الصراع الذي يقع بين هذه الشخصيات، عبرت عنه الرواية من خلال أنماق ثقافية، أي عبر نظام من التصورات والأفكار والمنظورات والآحكام، حيث نجدها تتعارض إلى درجة أنها تخلق صدامات عنيفة بينها.

الطبع باعتباره نسقاً ثقافياً:

لكل ثقافة نظامها الدلالي الخاص، وأشكالها التي تعبر عنها تلك الدلالات، فاللباس مثلاً هو عامل ثقافي، حين يرتبط في شكله وحجمه ولونه وطريقة ارتداءه بثقافة معينة. نفس الشيء بالنسبة للطعام، فهو في حد ذاته يمثل نظاماً ثقافياً يحتم على قواعد ثقافية تفرضها المؤسسة الاجتماعية. وليس غريباً، أنَّ إسرائيل مثلاً، وفي إطار حرب الذاكرة التي تقوم بها ضدّ الفلسطينيين، ادعى أنَّ بعض الأطعمة الفلسطينية هي في الأصل تنتهي إلى المطبخ اليهودي. كما لا بد أن نتأمل كيف تحولت محلات الفاست FOOD، وما تعرضه من وجبات المعروفة بالماكرونالدز مثلاً تعبر هي الأخرى عن الثقافة الأمريكية، حيث أصبح الطعام وجة ثقافية، تكون لها أبعاد خطيرة لا على صحة الأفراد بل على تماسك وجودهم الثقافي.

وقد استثمرت رواية "لخوص" هذا النسق الثقافي في إدارة نقاشها حول الهويات الثقافية، و حول علاقة الذوات بمكونات ثقافية أجنبية أو محلية.

كانت تتناب "باروиз" حالات من الغثيان كلما شاهد منظر شخص يلتهم قطعة كبيرة من "البيتزا"، بل كان يتعجب من هؤلاء الإيطاليين الذين يعشقون أكل المعجنات على نحو مفرط، واعتقد أنّ على السلطات الإيطالية أن تسنّ قانون حظر أكل البيتزا في الأماكن العمومية حتى لا تؤذى أشخاص آخرين.

نجد أننا أمام عاملين: "بارويز" الذي جاء من "إيران"، أي من الشرق. والعامل الثاني "البيتزا" التي هي وجة إيطالية ذاتعة الصيت. أمّا العلاقة بينهما فهي "الكره".

يقول بارويز: ((أنا أكره البيتزا كرها لا نظير له، لكن هذا لا يعني أنني أكره كل من يأكلها؟ هذه الملاحظة في غاية الأهمية، فلتكن الأمور واضحة من البداية: أنا لا أكنّ أي كره لليطايلين.))³⁴

يحاول بارويز أن يبنها إلى أنّ كرهه للبيتزا لا يعني بالضرورة أنه يكره كل من يأكلها، بل يقرّ أن لا يكن لليطايلين أي كره. هل يتعلق الأمر إذن من مجرد اختلاف في الأذواق فقط؟

لكنّنا ندرك وبالعودة إلى الوضعية التي يعيشها بارويز في إيطاليا، أنّ كل العوامل تؤكّد أنّ علاقته بإيطاليا ليست عادية، فهو كثير الشكوى والتذمر من وضعيته.

يخفي كرهه للبيتزا نسقاً مضمراً يقول ما لا ي قوله في خطابه بشكل حرفي أو تقريري، كان يبحث عن طريقة تجعله يفرّغ ذلك الكبت من الكراهية التي تسكن أعماقه من الإيطاليين تحديداً، أما البيتزا فليست أكثر من واجهة ثقافية تخفي بناء أعمق من العلاقات العنصرية التي يتميّز بها الإيطاليين.

يمكن أن نوضح المسألة أكثر، فأجمل اللحظات التي يعيشها بارويز هي لما يكون في المطبخ، يقوم بتحضير أطعمة إيرانية، فيجد في رائحة التوابل التي تتبعث منها لحظة انشاء حقيقة، تنسيه مأساه، وتقلله بعيداً عن الواقع. يدخل المطبخ ويغلق النوافذ، ويتحول إلى ملك على عرش مملكته.

((يفتح لي أميديو باب المطبخ قائلاً: "مرحبا بك في مملكتك يا ملك الفرس. ثم يغلق الباب ويتركني وحدي ساعات طويلة. أشرع دون تأخير في تحضير أطباق إيرانية متوعة (...)) الروائح التي تعمّ المطبخ تتسيني الواقع ومشاكله وأتخيل نفسي في مطعمي في شيراز.))³⁵

ما هو الشيء الذي يبحث عنه بارويز؟ هو لا يطبخ لأجل أن يسد جوعاً بيولوجياً، بل لأجل يستعيد روابطه بالوطن. الرائحة كفيلة بأن تُخرج الشخصية - ولو مؤقتاً - من واقعها المأساوي، وتجعلها تحلّق في أفق آخر تستعيد فيه رائحة الوطن. ومن جهة أخرى، فإن التجربة التي عاشتها الشخصية داخل المطبخ هي استعادة هويتها الثقافية، أي توازنها الروحي. النظر إلى البيتزا يسبب خلاً في ذلك التوازن.

نفف أيضاً على نفس التجربة مع شخصية أخرى هي "ماريا كريستينا غونزاليز" وهي سيدة بيروفية، تعيش في روما حياة قاسية، يطاردها الخوف في كل مكان: الخوف من المستقبل.

بالنسبة لهذه السيدة تفكّر دائماً في وطنها "البيرو"، ولذا فهي تعيش هذا "الوطن" كحالة استيهامية، يوفره المكان الرمزي البديل عنه؛ فالمهاجر الذي يعيش بعيداً عن موطنه الأم هو كائن هش ورهيف، كثيراً ما يكون عرضة للساعات الحنين إلى الوطن وإلى الأهل. في هذه الحالة، يفكر دائماً في طرق للتحايل على تلك الآلام الروحية. وسنكتشف أنّ مصدر تمسكها هي عادة الذهاب كلّ مرة في الأسبوع إلى محطة "تيرميني"، حيث تستطيع أن تلتقي بالقادمين من البيرو، فترتوني من الوجوه المألوفة التي بدقّتها كما تقول تذيب شيئاً من جليد الغربة على روحها المكلومة.

((أشعر أني عدت إلى بيتنا في ليماء، أحبي وأقبل الذين أعرفهم والذين لم أرهم من قبل، ثم أجلس على رصيف المحطة وأبدأ في التهام الأطعمة

البيروفية.)³⁶ ندرك أن في فعل "الاتهام" فيه دلالة الشغف والشره والجوع، لكنه يتحول إلى جوع من نوع آخر، هو الجوع إلى الوطن.

النسق الثقافي للاسم:

توجد الأشياء بأسمائها، لأنّ الاسم عامل من العوامل المحددة ل الهوية الأشخاص، وهو الذي يتصدر الوثائق الرسمية التي تعرف الشخصية في وثيقة "الحالة المدنية" مثلاً أو "بطاقة التعريف الوطنية".

كما أنّ الأسماء تتنمي إلى منظومات ثقافية مختلفة، فللعرب أسماءهم، وللفرنسيين أسماءهم، وللصينيين أسماءهم... إلخ فالاسم علامة ثقافية تحيل إلى هوية ثقافية لجماعة بشرية.

يعتبر البعض أنّ من بين مظاهر الخلل الثقافي الذي يعاني منه مجتمع من المجتمعات هو تغييب الأسماء التي تتنمي إلى إرثها، وفي المقابل اجتياح أسماء غريبة عن تلك الثقافة، غريبة في شكلها ودلائلها أيضاً. وفي الجزائر، نسمي الحيوانات بأسماء فرنسية مثلاً، وهذا يعبر أيضاً عن موقف من الاستعمار الفرنسي، وهي طريقة من طرق مقاومة وجوده، وتذكير الأجيال بدناءة المستعمر. إنّ الغموض الذي لفَّ حول شخصية "أميديو" مصدره الأول هو الاسم بالذات، فلا يُعقل أن يكون هذا الشاب الذي يحمل اسمـاً "إيطاليـا" مرتكب الجريمة. كان الاسم هو الضمان الحقيقي الذي جعل سكان العمارة يرفضون فكرة أن يكون هو من قتل الغلadiاتور في المصعد.

وكان اسمـه هو تأشيرة القبول به في المجتمع الجديد، الذي مكّنه من الاندماج داخل منظومات علاماته الثقافية. غير أنّ السؤال الذي طرحته الرواية من خلال شخصية (عبد الله بن قدور) هو: لماذا يغيّر المهاجر اسمـه؟ أليس ذلك تغييراً لهويته وخيانة لها؟

((لماذا سمي نفسه أميديو؟ هذا هو السؤال الذي يحيرني، اسمه الحقيقي أحمد وهو اسم عظيم لأنّه اسم الرسول وقد ذُكر في القرآن والإنجيل. بصراحة أنا لا أحرّم كل من يغيّر اسمه أو يتّكّر لأصله.))³⁷

تغيير الاسم هو تّكّر للأصل. هذا ما استخلصته هذه الشخصية، خاصة وأنّ الاسم الأصلي لأميديو هو (أحمد) بكل ظلالة الرمزية التي تحيل إلى شخصية إسلامية عظيمة. ندرك الحمولة الرمزية الذي يحملها الاسم. لكن ما يمكن فهمه أنه "تّكّر للأصل" قد يكون طريقة للتفاوض مع الثقافة الجديدة، لأنّ الآخر يحكم على غيره من أسمائهم التي تختلف كل الكثافة الثقافية لهوياتهم.

من جهة أخرى، فأحمد لم يغيّر اسمه، بل خضع اسمه للنسق الصوتي للغة الإيطالية، لأنّه الأسهل للنطق. ونکاد نجزم أنه لم يتّكّر للأصل، بل على العكس تماماً، نجد أنّ شخصية أميديو كانت نموذجاً للشخصية المتسامحة، المنفتحة على الأخلاق الإنسانية، الذي يحترم غيره، ويحترم المرأة ومن يكره سناً، يحترم كل الأعراق، والأديان. لأنّ الأسماء، في النهاية مجرد واجهات فقط للهويات.

الترجمة أو الطريق إلى الحوار بين الهويات الثقافية:

كان السبيل للاندماج في المجتمع الإيطالي هو "تعلم" اللغة الإيطالية، بل والتعلق بها، وهو ما سمح لأميديو بالذوبان في المجتمع الإيطالي، وبنيل احترام الإيطاليين قبل المهاجرين، حتّى لأنّ لا أحد كان يشكّ في أنه ليس إيطاليا من أبناء إيطاليا الحقيقيين، ولما اخترق بعد الجريمة، لم يصدق سكانها أن يكون ضليعاً في جريمة القتل ((لا تقولوا إنّ أميديو مهاجر، هذه مسألة تجلب الصداع إلى رأسي. أنا لا أُقدّم على الأجانب: ألم يكن لاعب نادي روما الكبير فالكلو أجنبياً؟))³⁸

كثيراً يشبه أميديو نفسه بشخص يرضع من حليب "الذئبة"، والذئبة كما قلنا سابقاً تحيل إلى رمز إيطاليا، أمّا الحليب فهو "اللغة" التي يشرب منها، ومن خلالها استطاع أن يتواصل مع العالم الجديد، ويكتسب قيمه، ((كان بالفعل يرضع من الإيطالية كل يوم.))³⁹

واللغة بالنسبة لأميديو ليست وسيلة للتواصل اليومي فقط، بل تأشيرة لاعتراف الآخر به، كأحد أفراد المجتمع الجديد، يقول أميديو: ((أنا رضيع أحتاج يومياً إلى الحليب، اللغة الإيطالية هي الحليب اليومي.))⁴⁰

تفترض "الرضاعة" أن تكون علاقة المهاجر باللغة الجديدة هي علاقة انتساب فقط، لا علاقة "نسب" بالمعنى الذي يجعل العلاقة عضوية (بيولوجية)، فهو يتعامل مع نظام رمزي غريب عنه، وبذلك فإنه كلما تعلم كيف يفك شفرات هذا النظام الرمزي كلما ازدادت معرفته بأحوال الثقافة الجديدة، وازدادت امكانيات فهمه لأنظمتها التواصلية والمعرفية والاجتماعية. وإذا التفتنا إلى تجربة "بارويز" مثلاً، نجد أن عدم إتقانه للغة الإيطالية كانت سبباً في رفض المجتمع الإيطالي له: ((أنت لا تعرف الإيطالية" أو "عليك أن تحسن لغتك أولاً" أو "آسف مستوىك اللوي منخفض جداً"...) الخ. عادة ما أسمع هذه الكلمات المهينة عندما أبحث عن العمل في المطاعم قبل أن أرمي في المطبخ لغسل الصحنون! يبدو أنّ اللغة الوحيدة التي تتقنها يا عزيزي بارويز هي غسل الصحنون.))⁴¹

ندرك أنّ أميديو يعيش في "اللغة" أساساً، وداخل اللغة أسس لوجوده، واستطاع أن يخلق توازناً بين هويته الأولى باعتباره مهاجراً جاء من الجزائر، وهوبيته الجديدة باعتباره إيطاليا في نظر سكان العمارة، فكان يلتجيء إلى اللغة/ الكتابة كلما صافت به الظروف، فمكنته من أن يخلق فضاءه الرمزي لا لأجل التواصل مع الآخر بل أيضاً للتواصل مع الذات ومع ذاكرته، والتعبير عن نظرته للأشياء، وتصوراته للعالم الذي يعيش فيه. ((كانت اللغة في كتابة المنفيين⁴² أكثر من أدلة للتواصل وإنما هي الخلاص والسلاح الذي لا يحتاج إلى رخصة الجلادين. وبما أنّ هذا الكون الذي نعيش فيه يملؤه العنف، ويحف بجنباته الرعب فإنّ اللغة تحاول أن تحدث توازناً في ميزان الرعب...))⁴³

وسنفهم أنّ "الترجمة" التي كانت وظيفة أميديو هي التي مكنته من أن يخلق هذا التوازن، ويتحرك بين الثقافات واللغات بسلامة، يقول أميديو: ((أما أنا فأحب

عملي كمترجم كثيراً. الترجمة هي رحلة بحرية ممتعة من مرفاً إلى آخر، أحياناً اعتبر نفسي مهرباً محترفاً: أعبر حدود اللغة محملاً بالغائم من كلمات وأفكار وصور واستعارات.⁴⁴)

يعرف أميديو "الترجمة" بأنها "عبور" إلى اللغات والثقافات، وسفر ممتع يجب فيه كل الجغرافيات الثقافية واللغوية محملاً بالغائم الكثير، أهمها بناء طرق للحوار، والانفتاح على فكرة التعايش والقول، وليس الترجمة بالضرورة ((علامة على تبعية. إنّها ليست قهراً للأخر ولا ارتماء في أحضانه، وإنّما هي تحول وتجدد وترحال وافتتاح وتلاقي وتکاثر وحياة.))⁴⁵)

لنتأمل جيداً في هذه القيم: التحول، التجدد، الترحال، الانفتاح، التلاقي، التکاثر، والحياة. إنّها قيم الترجمة حين تغدو شكلاً من أشكال التواصل مع الآخرين، وعاماً من عوامل إثراء الهوية الثقافية للفرد وللمجتمع. وجد أميديو في "الترجمة" ما يعطي بعدها إنسانياً منفتحاً للهوية، باعتبارها تحولاً مستمراً وتناقفاً لا ينتهي مع الهويات الأخرى. الترجمة ضد التعصب بكل أشكاله، لأنّها تحرر الرؤية من منطقها الأحادي إلى أفقها الحواري. في الترجمة يجسد النص قدرة اللغة على استيعاب اللغات الأخرى بنقل مضامينها دون المساس بها لكن بإخضاعها لنسق لغوي آخر. الآخر في الترجمة هي اللغة التي تترجم منها الأفكار والقيم والمضامين والعواطف والانفعالات، ولا يمكن أن تقوم الترجمة إلا بالإقبال على ذلك الآخر اللغوي والثقافي.

البنية الحوارية للرواية: الهوية كنص مفتوح على الصوت الآخر:

يقول جورج لوكانش أنَّ كلَّ شكل أدبي قد ولد من الحاجة إلى التعبير عن مضمون جوهري.⁴⁶ وهذا الأخير ينتمي إلى الإشكاليات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية التي يتشكلُ في داخلها وعي الروائي؛ إلا أنَّ رهان الرواية – إذا ما أخذنا بالمنظور اللوكانشي – ليس التعبير عن ذلك الواقع ، لكن بناء شكل جمالي قادر على استيعابه وتمثيله.

على صعيد البنية السردية لرواية لخوص، نقف عند جملة من الملاحظات الأساسية أهمها: تعدد الشخصيات وتتنوعها باختلاف انتماءاتها الثقافية واللغوية، تعدد الأصوات والتباوب على السرد؛ وبلغة "ميخائيل باختين" فإننا أمام رواية متعددة الأصوات، ذات بنية "بوليفونية". وهذه البنية تتسمج مع مفهوم "الهوية" كما طرحتها هذه الرواية، فهو سؤال مفتوح على رؤى متباعدة، تبادل المواقف والعقائد الإيديولوجية والمشارب الثقافية.

اقترحت الرواية منظوراً مغايراً للخطاب السائد حول الهوية، وعلاقة الأنماط بالآخر، إذ تزيد من خلال افتتاح بنيتها السردية على الأصوات المختلفة أن تبني شكلًا سرديًا منسجماً مع الطرح الذي يعطي قيمة جوهرية للهوية المتحررة، حيث تظل موضوعاً تتقاطع عليه الرؤى المختلفة والأصوات المتعارضة، وفي هذه المنطقة بالذات استطاعت أن تخلق مسافة جمالية عن الرواية الأوروبية المتمرزة حول عقيدة الإنسان الأبيض المحتكر لسلطة الخطاب، والذي وحده من له الحق في أن يعرف الهوية، ويرسم حدودها، في حين نجد أنَّ رواية لخوص قد اختارت أن تؤسس لسرد ديموقратي يردّ الاعتبار لصوت الهماش، ويترك الآخر غير الأوروبي - في منظور السردية الأوروبية - يدافع عن وجهة نظره.

نجد في نظرية "ميخائيل باختين" *Mikhail Bakhtin* في السرد الإطار المفاهيمي والخلفية التحليلية المناسبة لشرح وجهة نظرنا فيما يتعلق بعلاقة التعدد الصوتي بالمفهوم المنفتح للهوية، فالرواية عند باختين تتشكل من خلال التقابل بين "الذات" و"الآخر"، حيث أنَّ الذات هي "صوت المؤلف" والآخر يمثل صوت الشخصيات في الرواية، وانتهت إلى أنَّ الوجود الإنساني ككل، ليس حبيساً للوعي الفردي، إنما يستمد معناه الحقيقي في اعترافه بالآخر الذي تحاول الرواية أن تجسّده من خلال الخروج من سلطة الصوت الواحد.

تكمن جمالية الرواية في شكلها المستوّب للأصوات السردية المختلفة، وللأشكال التعبيرية المختلفة، ومن خلال هذه الاختلافات تُحقق الرواية اتساقها

وأنسجامها، فكما أنّ "الآخر" يقول باختين ((ضروري لاستكمال فهمنا لذاتنا وهو أمر يستطيع الفرد أن يتوصل إليه جزئياً فقط بالاستناد إلى ذاته هو))⁴⁷، فإنه أيضاً ضروري في الرواية لفهمها، في أبعادها المختلفة لا باعتبارها بنية نصية واحدة. الرواية نص مفتوح على اللغات الاجتماعية المختلفة، وعلى أشكال التعبير الثقافية المختلفة، وهي أيضاً مفتوحة على ذكرة نصية، تنسج عبرها هويتها الأسلوبية والشكلية، فليس هناك نص نقى، كما أنه لا توجد هوية نصية دون أن تكون نسيجاً من نصوص سابقة ومن معارف إنسانية وعلمية؛ ففي رواية لخوص الكثير من الإشارات إلى خطابات فلسفية ومعرفية كالأنثروبولوجيا، والأثرنولوجيا الثقافية (التي هي التخصص الأكاديمي للروائي) والتحليل النفسي (الإشارة إلى سigmوند فرويد) والتاريخ السياسي (ذكر الصراعات الإقليمية بين باكستان وبانغلاديش أو الأزمة الأمنية في الجزائر) تاريخ السينما (الحديث عن السينما الإيطالية).

كما أنّ الرواية ليست لعبة لفظية مجرّدة، بل هي "تشخيص" لمتكلمين يتكلمون، وينتجون الأفكار والموافق أي يعبرون عن ايديولوجياتهم، التي ليست أكثر من "رؤية" معينة للعالم، يقول "باختين" ((في الرواية الإنسان هو أساساً إنساناً يتكلّم، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الایديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصة)).⁴⁸

لقد دافع باختين من خلال روايات "دوستوفيفيكي" عن "الرواية البوليفونية" التي يميّزها اتساعها لكل الأصوات والرؤى والمقاربات الايديولوجية، والتي جعلت من صوت الشخصية ذلك الصوت الآخر الذي ينتزع من الروائي احتكاره التقليدي للسلطة السردية المطلقة. وما يطرحه باختين هو نظرة نقدية جديدة تتجاوز الانغلاق الشكلي حول مفهوم "النص" المكتفى بذاته، النص الذي يتشكل تلقائياً وفق قانون لغوي وشكلي داخلي ، في حين أراد أن يُحرر النص من هذه الهوية الشكلانية، والدفع به إلى العالم كنص أكبر، يستمد منه هويته الجديدة التي هي

نسيج من نصوص سواء أكانت تنتهي إلى الذاكرة النصية أم إلى المجتمع والعالم بتعبير أعم. وعلى هذا الأساس، ستمثل النصوص ((جوانب من العالم (العالم المحسوس والعالم الاجتماعي والعالم العقلي)، وتجسم العلاقات الاجتماعية بين المشاركيـن في الأحداث الاجتماعية وموافقـهم ورغباتـهم وقيمـهم)).⁴⁹

وبالعودة إلى رواية "كيف تربيع من الذئبة دون أن تعذبـك" نجد أنها تحولت إلى فضاء مفتوح على صراع الآراء والموافقـ والنظريـات حول مسألة الهوية، وما يتعلـق بها من قضايا كالثقافة واللغة، وقد فسـحت المجال لكل شخصـية لتـدلـوـها حول نظرتها لمسألة الهوية، فكان التـناـوبـ بين الشخصـيات الإيطالية والشخصـيات المهاجرـةـ، بما فيها شخصـية "أمـيديـوـ"، على نحو منسـجمـ، كلـ عـبرـ عن أفـكارـهـ وموافقـهـ من زاويةـ النظرـ التيـ يـراـهاـ منـاسـبةـ.

تحقـيـ الروـاـيـةـ إذـنـ، بـعـدـ منـ الشـخـصـيـاتـ، وكـلـ شـخـصـيـةـ تمـثـلـ اـنـتمـاءـ ثـقاـفيـاـ وـعـرـقـيـاـ وـلـغـوـيـاـ يـخـتـلـفـ عنـ الآـخـرـ، تـبـنـيـ الروـاـيـةـ إذـنـ عـلـىـ مـبـداـ (الـاخـتـلـافـ) وـ(الـتـنوـعـ)ـ فـيـ الشـخـصـيـاتـ، كـمـ منـحتـ لـكـلـ شـخـصـيـةـ صـوتـاـ تـعـبـرـ منـ خـلـالـهـ عـنـ أـفـكارـهـ وـتـصـورـاتـهـ وـنـظـرـتـهاـ إـلـىـ الـحـيـاةـ فـيـ روـماـ، بلـغـتـ حـدـ التـناـقـضـ، فالـشـخـصـيـاتـ مـوزـعـةـ بـيـنـ شـخـصـيـاتـ إـيطـالـيـةـ وـشـخـصـيـاتـ غـيرـ إـيطـالـيـةـ. وـعـبـرـ هـذـاـ التـقـابـلـ تـقـرـجـرتـ الخطـابـاتـ.

الـجـمـيعـ فـيـ روـاـيـةـ كـانـ معـنـيـاـ بـجـرـيمـةـ القـتـلـ، أيـ أنـ الجـمـيعـ متـهمـ بـالـجـرـيمـةـ طـالـماـ أـنـ القـاتـلـ هوـ منـ العـمـارـةـ. وـضـمـنـ هـذـاـ السـؤـالـ، تـنـفـتـحـ الروـاـيـةـ عـلـىـ كـلـ الـاحـتمـالـاتـ، فـكـلـ شـخـصـيـةـ تـعـبـرـ عـنـ وـجـهـةـ نـظـرـهـاـ، وـتـدـافـعـ عـنـ بـرـاعـتهاـ، كـمـ أـنـهـ تـفـكـرـ فـيـنـ يـمـكـنـ أـنـ يـكـونـ المـرـتـكـبـ الـحـقـيقـيـ لـلـجـرـيمـةـ.

لـقـدـ وـفـرـتـ هـذـهـ الجـرـيمـةـ المـجـالـ لإـثـارـةـ نقـاشـاتـ أـخـرىـ، وـالـتـحدـثـ عـنـ وـاقـعـ المـهـاجـرـينـ وـالـأـجـانـبـ فـيـ مـدـيـنـةـ روـماـ، خـاصـةـ وـأـنـ أـصـابـعـ الـاتـهـامـ مـوجـهـةـ إـلـيـهـمـ، فـقـطـ لـأـنـهـمـ غـربـاءـ عـنـ المـدـيـنـةـ.

- (1) - شخصية "بارویز" الايراني الذي هاجر إلى ايطاليا كلاجئ سياسي هربا من ملاحقات النظام الثيوقراطي في جمهورية ایران الإسلامية، لكنه بوصوله إلى روما لم يتحسن وضعه، بل كان يتعرّض باستمرار لمضايقات الشرطة الإيطالية، ولمعاملات لا أخلاقية من بعض الإيطاليين من بينهم "الغلادياتور" الذي كانت علاقته به متواترة منذ أن وجده يبول داخل المصعد، فلما أراد أن يستفسر عن هذا السلوك انهال عليه الشاب الإيطالي بوابل من الكلمات العنصرية.
- (2) - شخصية "بندتا إسبوزيتو" هي امرأة مسنة من نابولي، تشتغل بوابة في العمارة، وتعتبر نفسها أقدم بوابة في روما كلها، وقد اكتسبت خبرة جعلتها تميّز بين الإيطالي وغير الإيطالي، وهي تكره المهاجرين وتعتبرهم خطرا على روما، لأنهم يتاجرون في المخدرات ويدبرون شبكات للدعارة.
- (3) - شخصية "إقبال" وهو مهاجر من بنغلاديش، هاجر إلى ايطاليا، ليسقر فيها، ويدبر فيها أعماله التجارية. أكبر ما يرفضه هو أن يصفه أحد بالباكستاني، فباكستان بالنسبة له ليست أكثر من دولة عسكرية، تسببت في مأسى الشعب البنغلاديشي، وهو ما زال يتذكر ما حدث في حرب الاستقلال عام 1971م، لما قام الجنود الباكستانيون باغتصاب الكثير من النساء البنغلاديشيات ومن بينهن عمته التي انتحرت درءا للعار. يؤمن إقبال بفكرة التعايش بين الحضارات والثقافات.
- (4) - شخصية "الزابيتا فابيانی": وهي امرأة إيطالية من القاطنات في العمارة، فقدت كلبها "فالانتينو"، تعتقد جازمة أن كلبها اختفى بسبب المهاجرين الذين يمكن أن يكونوا قد أكلوه. هي امرأة عنصرية، مبدأها أن إيطاليا للإيطاليين، أما المهاجرون فهم مصدر إزعاج، بل اعتبرتهم دون مستوى الكلاب، على الأقل لأن هذه الحيوانات لا تذكر صاحبها.
- (5) - شخصية "ماريا كريستينا غونزاليز": تعيش هذه السيدة البيروفية حياة بائسة ومساوية، فهي كثيرة البكاء بسبب الخوف من كل شيء، ووجودها في ايطاليا زاد من تعقد وضعيتها، خاصة وأنها مهددة في كل مرة بالطرد من روما.

هو ايتها المفضلة، الذهاب إلى محطة القطار والجلوس في انتظار أي شخص قادم من بلدتها "البيرو" ل تستعيد الوطن من خلاه.

(6) - شخصية "اميديو": هو السارد والشخصية المحورية في الرواية، بل هو الشخصية "اللغر" فالجميع يتحدث عنه، ولأنه اختفى يوم الجريمة، كانت اتهامات الشرطة موجهة إليه بالدرجة الأولى، لكن الجميع في العمارة من الإيطاليين وغير الإيطاليين دافعوا عن براءته، بالنسبة للإيطاليين فهو في نظرهم شاب "إيطالي" دمث الأخلاق، طيب ومحترم، يحترم غيره، لا يؤذى أحد، ولا يمكن أن يكون شخصا بهذه المواصفات هو مرتكب الجريمة. بالنسبة لغير الإيطاليين، أميديو يشبههم كثيرا، حتى لو أنّ له اسم إيطالية ويتكلّم الإيطالية بطلاقة، ويعامل معهم بطريقة إنسانية، بل كان يعرف عن الثقافة الإسلامية الشيء الكثير، ما دفع البعض إلى التشكيك في أنه إيطالي.

وكل هذه الشخصيات وغيرها تتكلّم وتتعرّف عن أفكارها دون أن يتدخل السارد أو الروائي؛ وكل شخصية تريد أن تعبّر عن حقيقتها، وفي نفس الوقت عن حقيقة الشخصيات الأخرى، وبهذه الطريقة نجد أن كل شخصية تكمّل الشخصية الأخرى، بتقديم صورة عنها غير الصورة التي حملتها عن نفسها. ونستخلص من هذا، أنّ معرفة الذات تمر أيضاً من معرفة الآخر لها والعكس صحيح.

الهوية والمكان:

نرى أنه مهم في الأخير أن نحصل هذا البحث في إبراز علاقة الهوية بالمكان، وتحديداً علاقة المهاجر أو المنفي بالمدينة الجديدة أي بالمهجر أو المنفى كتجربتين مكانيتين؟ لقد قلنا في بداية البحث أن تجربة المهاجر أو المنفى كما تجربتنا التيه والتسلّع هي تجارب على تفاوتها الدلالي نتاج علاقة متوترة بالمكان؛ فهي توصف بتجارب "النزوح من المكان الأول" و"البحث عن مكان جديد للعيش أو للاستقرار".

ندرك أنّ حضور "المكان" في هذه التجارب طاغي جداً، إن لم نقل أنّ بؤرة النص الروائي الذي يخوض في كذا تجارب، هو المكان وأشجان الرحيل والمغادرة وأوجاع الحنين إليه أو آلام الإحساس بالغربة والغرابة عن المكان الجديد.

سيغدو المكان استعارة لقيم الاستقرار أو الحركة، لقيم الثبات والتحول، فهل الذي يغادر المكان هو ذاته الذي سيعود إليه؟ هل يمكن أن نعيش المكان الجديد بقيم المكان الأول؟ ألا يمكن أن يكون المهاجر أو المنفي هو تحديداً غياب المكان ذاته أي صورة عن "اللامكان"؟ وفي هذه الحالة، ما الذي سيعوض المهاجر عن غياب ذلك المكان؟

كتب "ثيودور أدورنو" *Theodor Adorno* 1903 – 1969 ((إنّ الإنسان الذي لم يعد له وطن، يتّخذ من الكتابة وطناً يقيم فيه)). فلهذه الجملة دلالة عميقة، تلخص تصور المنفي أو المهاجر لمعنى غياب الوطن، لا كتجربة سلبية تفضي إلى حالة من الاستسلام أو الحزن أو كتجربة مأساوية تسسيطر على حركة الإنسان، بل هي تجربة ثرية، تجعل الإنسان يحتمّي باللغة التي تغدو هي المكان الوجودي الذي يضمن له الاستقرار، ومن خلال اللغة والكتابية والإبداع، يتسع أفق المكان / الوطن ليصير جزءاً من مفهوم أوسع للإقامة، حيث الأوطان كما يقول أدورنو نفسه مجرد سجون كبيرة، في حين أنّ الكتابة والتخييل يمكنان الإنسان من التحرر من سجن الأوطان.

بفضل السرد، وتسجيل يومياته استطاع "أميديو" أن يقيم في اللغة التي يكتب بها ويترجم منها وإليها، يعتبر نفسه شهزاد الحكايات التي لا تنتهي، والتي تخلق عوالمما بديلة، تحرره من سلطة الوطن والمهاجر، وتجعله أكثر تقبلاً لفكرة أنّ الوطن الحقيقي هي اللغة التي يسافر بها إلى كل الثقافات.

- (1) - تقادينا استخدام مصطلح "الإنسان ما بعد الحداثي" وفضلنا مكانه مصطلح "الإنسان المعاصر"، وهذا لعدة أسباب، منها: أنَّ مصطلح "ما بعد الحداثة" إشكالي بطبعه، لم يتفق الفلاسفة حول الحقبة التي يشملها، ولذا يصعب التعامل معه لتحديد حقبة بذاتها، أضف إلى ذلك، أنَّ "الإنسان ما بعد الحداثي" هو مفهوم تجريدي أكثر مما يحيل إلى إنسان تاريخي، وهو يصدق على الإنسان الغربي عموماً الذي أنتج الحداثة وما بعدها، أمَّا الإنسان الذي ينتمي إلى مجتمعات غير غربية فإنه ينتمي إلى أفق مفاهيمي مختلف، ويصعب في اعتقدنا، وضعه في دائرة الإنسان "ما بعد الحداثي" كما أنه يصعب حتى وضعه في دائرة "الإنسان الحداثي"، على الرغم أنَّ مثل هذه الملاحظة قد تثير استياء البعض، وقد يرفضها تماماً، لكن يبقى أنَّ الحداثة كما ما بعد الحداثة هما تجربتان تأسستا في ظروف معينة، وتنتهيان إلى منظومة ثقافية مختلفة عن تلك التي توجد فيها المجتمعات المختلفة أو العالم الثالثية أو السائرة في طريق النمو... الخ.
- (2) - فيليسوف وناقد أدبي وفني ألماني، من عائلة يهودية غنية، وهو من أقطاب معهد "البحوث الاجتماعية" أو ما أصبح يسمى بـ"مدرسة فرانكفورت".
- (1) - غابرييل أوديسيو: روائي وشاعر فرنسي من أحد مؤسسي حركة "مدرسة الجزائر".
- (4) - يُنظر: مالك حداد، الأسفار تدور في فراغ، تر: أحمد منور، دار الأ Lumière للنشر والتوزيع، ط 01، 2012، ص 31.
- (5) - هو روائي جزائري، غادر الجزائر عام 1995 في عز الأزمة الأمنية التي اجتاحت الجزائر لعشرينة كاملة، ليستقر بإيطاليا، هناك زاول دراسته الجامعية وتحصل على شهادة الدكتوراه في مجال "الأنثروبولوجيا الثقافية". اشتغل في البداية في مجال الهجرة في جمعية تعنى بحقوق المهاجرين واللاجئين السياسيين، ثم في وكالة الترجمة، وفي وكالة الأنباء الإيطالية. الواضح أنَّ لخوص قد استثمر تخصصه الأكاديمي وتجربته في العمل في مجال اللاجئين والمهاجرين في كتابة هذه الرواية، ما يجعلها قريبة من الواقع الذي تعشه هذه الفئة من البشر. من بين أعماله الروائية الأخرى: (البَقْ وَالْقَرْصَانْ)، (القاهرة الصغيرة) و(فتنة جراء خنزير إيطالي فح).
- (6) - أغلب هذه الدراسات اقتصرت على روايات معينة تتكرر على نحو ملفت وهي (عصافور من الشرق لتوقيف الحكيم، الحي اللاتيني لسهيل إدريس، موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح).

- يُنظر: ماجدة حمود، إشكالية الأنماط والآخر (نماذج روائية عربية)، سلسلة عالم المعرفة، مارس 2003، ص 11.
- (7) - أمين معلوف، الهويات المتقاتلة، قراءات في الانتماء والهولمة، تر: نبيل محسن، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط 01، 1999، ص 13.
- (8) - يُنظر: سعد البازعى، شرفات الرؤية، العولمة والهوية والتفاعل الثقافى، المركز الثقافى العربى، بيروت والدار البيضاء، ط 01، 2005، ص
- (9) - فتحى المسكينى، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، ط 01، 2011، ص 11.
- (10) - عبد الرزاق بلعفروز، تحولات الفكر الفلسفى المعاصر، أسئلة المفهوم والمعنى والتوالى، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 01، 2009، ص 241.
- (11) - هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء، ط 01، 2006، ص 12. (مقدمة ثائر ديب).
- (12) - زواوى بغورة، الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، دار القصبة للنشر، دط، 2003، ص 122.
- (13) - محمد شوقي الزين، الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف لبنان، دار الامان الرباط، ط 01، 2012، ص 72.
- (14) - فتحى التربى، الهوية ورهاناتها، تر: نور الدين السافى وزهير المدينى، الدار المتوسطية للنشر بيروت وتونس، ط 01، 2010، ص 44.
- (15) - المرجع نفسه، ص 45.
- (16) - فتحى المسكينى، الحرية والهوية، مرجع سابق، ص 11.
- (17) - المرجع السابق، ص 16.
- (18) - جورج فرم، تاريخ أوروبا وبناء أسطورة الغرب، دار الفارابى بيروت، ط 01، 2011، ص 56.
- (19) - يُنظر: حميد عبد القادر، أسفار الزمن البهى مقالات في الأدب والفكر، منشورات أنيب الجزائر، ط 01، 2013، ص 189 - 190.
- (20) - هي رواية للروائى الإنجليزى "دانييل دافو" 1661 - 1731، تروى عن مغامرات شاب إنجليزى يدعى "روبنسون كروز" يجد نفسه بعد غرق سفينته، وحيداً في جزيرة نائية، ليبدأ في حياة جديدة في هذا الجزيرة، ليغدو سيداً عليها قبل أن يصادف فتى من القبائل البدائية التي تقطن

الجزيرة، فيقرر تبنيه وإخضاعه للتربيبة الأوروبية، فمنح له اسما هو "فرايدي" وعلمه اللغة الإنجليزية، وجعله خادما له. لقد حلل "إنوارد سعيد" هذه الرواية في كتابه "الثقافة والإمبريالية" ووجد فيها موصفات السردية الكولونيالية التي ترسخ قيم الإنسان الأبيض الذي يكتسب وجوده من استعباد الآخرين.

(21) - بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، ط01، 1999، ص 264.

(22) - كولن ولسون، اللامنتمي، تر: أنيس زكي حسن، دار الآداب بيروت، ط03، 1982، ص 173.

(23) - عمارة لخوص، كيف ترخص من الذئبة دون أن تعذبك، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر، ط02، 2006، ص 115.

(24) - الرواية، ص 126.

(25) - نذكر ما حدث في رواندا من إبادات بسبب اختلافات أثنية بين أكبر قبائلين في البلد، ونذكر أيضاً ما حدث في كوسوفو وما تعرض له المسلمين من جرائم على يد النظام الصربي العنصري.

(26) - الرواية، ص 38

(27) - الرواية، ص 145.

(28) - الرواية، ص 22

(29) - أمين معلوف، الهويات المتناقلة، مرجع سابق، ص 24

(30) - الرواية، ص 24.

(31) - الرواية، ص 40.

(32) - الرواية، ص 25.

(33) - كلود ليفي سترواس، العرق والتاريخ، تر: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط03، 1997، ص 13.

(34) - الرواية، ص 09 - 10.

(35) - الرواية، ص 16 - 17.

(36) - الرواية، ص 74.

(37) - الرواية، ص 129.

(38) - الرواية، ص 109.

- (39) - الرواية، ص 120
- (40) - الرواية، ص 125
- (41) - الرواية، ص 12 - 13
- (42) - لا تختلف كثيراً تجربة المهاجرين عن تجربة المنفيين، ونحن سنركز هنا على علاقة التجربيتين بالبعد عن الوطن، وعلاقتها أيضاً بالهوية.
- (43) - أحمد يوسف، علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب، منشورات ضفاف بيروت، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 01، 2013، ص 159.
- (44) - الرواية، ص 125
- (45) - عبد السلام بنعبد العلي، في مرأة الآخر، ضمن كتاب: الاسلام والغرب (الآنا والآخر)، اشراف: محمد عابد الجابري، الشبكة العربية للأبحاث والنشر لبنان، دط، دت، 292.
- (46) - يُنظر: لوسيان غولدمان، مقدمات في سosiولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 01، 1993، ص 20.
- (47) - تزيفيتان تدوورف، ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 02، 1996، ص 176.
- (48) - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، دط، 2009، ص 182.
- (49) - نورمان فاركلوف، تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي)، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط 01، 2009، ص 66.

رمذية الشر بين التصور الصوفي والتصور الفلسفى

قراءة في تصور "بول ريكور"

د. فريدة مولى

جامعة عبد الرحمن ميرة - بجاية

ارتبط التصوف بالأخلاق، لذلك سمي بـ"علم التخلق"، وقد عبر عن ذلك أحد أعلام متصوفة القرن الثاني للهجرة "أبو الحسين النوري" قائلاً: "ليس التصوف رسوماً ولا علوماً ولكنه أخلاق" كما أشار مجايده إمام الطائفة وسيدها "أبو القاسم الجنيد" إلى ارتباطه بأخلاق الرسول الكريم (ص) وبقومه الصالحين "أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم من رجل كريم مع قوم كرام"، ومثمنا ارتبط التصوف بالأخلاق ارتبطت الفلسفة أيضاً بها، بل هي - أي الأخلاق - تاجها، وهو ما أكدّه جلّ الفلسفه على مر العصور، فالتصوف والفلسفة يتفقان معًا - وإن اختلافا في المنهج والوسيلة - على ضرورة تهذيب الأخلاق للوصول بالإنسان إلى مرتبة السعادة القصوى، وإذا كان شيخ المتصوفة "الجنيد" قرن التصوف الذي يسعى إلى السعادة القصوى بالوصول إلى الحضرة الإلهية - بالأخلاق، فإنّ "أرسطو" فيلسوف الأخلاق - في كتابه "علم الأخلاق" إلى نيقوماخوس Ethique à nicomaque والحكمة والفضيلة، ففعالية النفس المطابقة للفضيلة هي جزء من الفضيلة - على حد قوله - والأفعال الفاضلة تسرّ من يحب الفضيلة، والنفوس الصالحة التي تحب الجميل لا تتذوق إلا اللذات التي هي بطبعها لذات حقة، وما هذه اللذات إلا الأفعال المطابقة للفضيلة، وهي أيضاً حسنة وجميلة بل هي أحسن وأجمل من كل الأشياء، وإن كانت السعادة هي أجمل ما يكون وأحسن ما يكون وألذ ما يكون في آن واحد

في رأيه، فإن كل هذه المزايا توجد مجتمعة في الأفعال الصالحة وفي أحسن أعمال الإنسان، ومجموع هذه الأفعال أو على الأقل الفعل الوحيد الذي هو الأحسن والأكمل من بين جميع الآخر هو ما يسميه السعادة .⁽¹⁾

إن المتصوفة حين قالوا بشرط تجاوز المادة والمحسوس بغية الوصول إلى الكمال الأخلاقي والسمو، فإنهم كانوا على دراية بأنّ النفس الإنسانية بطبيعتها الأصلية خيرة، نورانية، إلا أنها مصدر كل شر ورذيلة وخطأ إذ سايرها العبد في أهواها وما خالفها، كان عبدا لشهواتها وما كبح جموحها، وإلى ذلك يشير القشيري "أراد القوم المتصوفة بالنفس ما كان معلوماً من أوصاف العبد، مذموماً من أخلاقه وأفعاله، ثم أن المطلعات من أوصاف العبد على ضربين: أحدهما: ما يكون كسبا له، كمعاصيه ومخالفاته.

والثاني: أخلاقه الدينية، فهي في أنفسها مذمومة، فإذا عالجها العبد ونازلها تنتهي عنه بالمجاهدات تلك الأخلاق على مستمر المادة"⁽²⁾ وهو ما أشار إليه فيلسوف المثل "أفلاطون" حين أكد أن الخلود والسعادة يقتضيان التخلص من كل ما يشد النفس * إلى العالم المادي والمحسوس وما يرافقه من فوضى مادية وجسدية، وفي عودة النفس إلى العالم السماوي وإلى طبيعتها الأصلية التي كانت عليها قبل سقوطها في عالم الجسد، طبيعتها الإلهية المتصفّة بالجمال والخير والحكمة، ولا يتحقق هذا الأمر إلا إذا بذل الإنسان -سائق العربة- جهدا كافيا ليتنقل بالنفس - العربة - من حقائق جزئية أقل كمالا إلى حقائق كليلة أكثر كمالا، فتقرب بذلك من الله⁽³⁾، فقد كان أفلاطون وفيا لمبادئ أستاذه سocrates وفلسفته التي اتجهت نحو غاية أخلاقية واحدة وهي الطهارة الروحية والعناية بالنفس وفضيلاتها، وطرح كل القيم المادية والدينوية التي ازداد الإحساس بها في عصره⁽⁴⁾. وهذا تماما ما يُلح عليه جميع المتصوفة، ضرورة مجاهدة النفس ومغالبة أهوائها، وأخذها بأسلوب من التقشف وأنواع من العبادة حتى يضعف

الجانب الجسدي لها، وتكون النتيجة تحقيق الكمال الأخلاقي للنفس، ومعرفة الذات الإلهية وكمالاتها والوصول إلى السعادة القصوى، الحضرة والمعية.

يرى "أفلاطون" أن الشر ينجم عن عدم الانسجام بين قوى النفس المختلفة وهذا ما يؤكده التحليل النفسي العيادي، وبلغ السعادة في نظره لا يكون إلا بسيطرة القوة العاقلة على القوتين الشهوانية والغضبية، وقد قرن "أرسطو" السعادة بالفضيلة التي تكون في اختيار الفعل الملائم الذي هو وسط نسبي وعدالة نسبية حيث لا إفراط ولا تفريط، كما وضع "ديكارت" فيلسوف الشّك أُسساً للأخلاق تؤدي في نظره إلى الفضيلة، وبالتالي إلى السعادة ومنها طاعة الله، وقوانين البلاد ومغالية النفس والعمل على تغيير الرغبات. واعتبر "سيينوزا" في كتابه الأخلاق "Ethique" أنَّ الخير حرية، والشرّ عبودية، وما العبودية إلَّا خضوع الإنسان لأهوائه لذلك عليه بمحابتها، وهو يرى أنَّ معرفة الله وحبه هما الغاية القصوى التي ينبغي أن تتجه إليها جميع أفعالنا، على أنَّ الإنسان الغارق في لذات الجسد لا يستطيع أن يعلم هذه الحقيقة، وأمّا "كانت KANT" فإنه يرى أنَّ الشر وإن كان متجرداً في الإنسان الذي وقع في الخطيئة الأصلية، إلَّا أنَّ الشر لا ينتقل إليه بالطبيعة، ولا بالوراثة، بل هو مسؤوليته، ومن عمله وصنعه، وإن لم يجد له تفسيراً عقلياً سوى أن جذوره تضرب في عمق حرية الإنسان في مخالفة القانون، ومع ذلك فالخير أقوى من الشر عنده.⁽⁵⁾

ويأتي "بول ريكور" فيلسوف التأويلية مستثمراً كل الآراء السابقة ليؤكد أنَّ نفس الإنسان هي محل الخطأ ومصدر الشر، فحتى وإن لم يكن الإنسان هو الأصل الجذري للشر، فإنَّ إنسانية الإنسان هي وبحسب آية فرضية، فضاء ظهور الشر⁽⁶⁾. وقد حاول في كتابه "فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء" أن يبين أنَّ إمكانية الشر منقوشة في بنية الكينونة الإنسانية، وهذه الإمكانية هي ما سمّاه الاعصمة، فالإنسان في نظره غير مناسب مع ذاته، ومن هذا الالاتساق تتبعق الاعصمة التي

هي أساس الشرّ، ولقد أكّد في جلّ مؤلفاته "فلسفة الإرادة" و"الإرادي واللاإرادي" و"رمزيّة الشرّ" "صراع التأويّلات" أنّ الإنسان ليس كائناً بسيطاً، بل هو خاضع دائماً لقطبي الإرادي واللاإرادي وهو محدود وغير مناسب وغير متناسب مع نفسه، إِنَّه كائن تتجسد لاعصمه في هذه الهشاشة التكوينية أو الأصلية التي يبنّق منها الشرّ في العالم.

خلُص "ريكور" في تأملاته الفلسفية إلى أنّ هناك إمكانية كبيرة في أن لا يكون الإنسان أصل الشرّ، فمن الممكن جداً أن لا يكون الإنسان الأصل الجذري للشرّ، وأن لا يكون الشرير المطلّ⁽⁷⁾، لكنه في المقابل فضاء ظهور الشرّ، أي المكان الذي يظهر فيه حيث يمكن رؤيته، وفي كتابه "صراع التأويّلات conflit des interprétation" يذكر أنّ الإنسان صادف الشرّ فاستأنفه وأنّ الحياة في الأسطورة الأدمية تمثل الوجه الآخر للشرّ، ترمز له، وتعني أنّ الإنسان لا يبدأ الشرّ بل يجده، وبالنسبة إليه فإن البداء يعني الاستمرار.⁽⁸⁾

لقد حاول "بول ريكور" أن يفهم الشرّ من خلال حرية الإنسان وهو يحيل إلى الافتراض أنّ الشرّ إنساني، مُعرضاً إجابتين مختلفتين لهذه المسألة نجدهما في الفلسفات القديمة وهي:

أـ أنّ الإنسان غير مسؤول عن هذا الشرّ، بل أتى إليه انطلاقاً من بؤرة أخرى - الشيطان - تُعدّيه، لكن هذه البؤرة في رأيه غير مفتوحة لنا، إلاّ بما تجلبه إلينا بحالة الإغواء والإضلal التي تصيبنا.

بـ أنّ الإنسان هو مصدر الشرّ، وذلك لأنّه ميال بطبعه لإشباع أهواء نفسه، حتّى وإن كان ذلك على حساب مبادئ الأخلاق، فهذه الأهواء في نظره المكان الذي تتمظهر فيه الاعصمة.⁽⁹⁾

إن التأويل المفلسف للشرّ في نظر "ريكور" يتغذّى من ثورة الرموز الأولى ومن الأساطير، فالتفكير حول رمزيّة الشرّ ينتصر في الرؤية الأخلاقية للشرّ، وهذه

الرؤية كما يوضح يعني بها تأويلاً ينظر فيه إلى الشر من خلال حرية تامةٍ قدر الإمكان، وبالتالي فإنَّ الرؤية الأخلاقية للشر تكشف عن الحرية في أعماقها بوصفها فعل وسلطة كينونة.⁽¹⁰⁾

وقد أشار في "صراع التأويلات" أنَّه خلف كل لاهوت، وكل تأمل وإنشاء أسطوري نلقي رموزاً بدائية تمثل اللسان الذي لا يستبدل لميدان التجربة الذي سماه "تجربة الاعتراف"، إذ لا يوجد في نظره لسان مباشر غير رمزي للشر الذي نتلقاه، نتألم منه أو بسببه، فأنْ يعترف الإنسان بأنَّه مسؤول أو يعترف بأنَّه فريسة للشر الذي يحاصره، فإنه يقول أولاً ودفعة واحدة في رمزية يرسم لها تفصالتها بفضل الشعائر المختلفة للاعتراف الذي أوله لنا تاريخ الأديان على حد قوله، وتُظهر هذه الرموز الأولية البنية القصدية للرمز⁽¹¹⁾

كما اقرَّ في كتابه "الإنسان الخطاء" أنَّ الأساطير لا يمكن فهمها إلا في حدود لغة جوهرية هي لغة هذا الاعتراف وهي لغة رمزية تجعل الفيلسوف يتكلم عن الشر والخطأ، ذلك أنَّ لغة الاعتراف لما هو لافت إلى كونها من جهة إلى أخرى، رمزية فهي لا تتكلم عن الدنس والخطيئة والذنب بمصطلحات مباشرة، بل بمصطلحات غير مباشرة ومجازية، وفهم هذه اللغة - في نظره - يعني إجراء تأويل للرمز الذي يستدعي قواعد لفک الرموز، أي التأويلية (الهيرمنوتيكا)، وبذلك توسيع الفكرة الأساسية لأسطورة الإرادة السيئة لتشمل أبعاداً رمزية للشر الذي يوجد داخلها الرموز الأكثر مداعاة للتأمل، مثل المادة، الجسد، الخطيئة الأصلية، والتي تحيل إلى رموز الأسطوري مثل الصراع بين قوى النظام وقوى الكاوس (الفوضى)، نفي النفس إلى جسد غريب، إزاغة الإنسان من قبل ربوبية خصمه، سقوط آدم، وإحالة هذه إلى رموز أولية عن الدنس والخطيئة والذنب.⁽¹²⁾

إنَّ الشر يأخذ أبعاداً مختلفة تعكسها على صفة الحياة تمظهراته المتعددة، فالاعتراف والشعور بالذنب والندم والألم كلُّها مظاهر تتغَّص على الإنسان عيشه،

ومن الوجوه الأخرى للشّر، الخطأ الناتج عن طبيعة الإنسان الخطاء، وقد اعترف "بول ريكور" بحقيقة الخطأ، كون الإنسان ضعيفاً وذو طبيعة تكوينية هشة، فالإنسان ذاتين ذات تعطٍ، وسيدٌ يأمر، كما لو أنَّ الشخص منتمٌ إلى العالم المحسوس، وخاصٌّ لشخصيته الخاصة، بما هي منتمٌة في الوقت نفسه إلى العالم العقلي، فهو انتماء مزدوج، وفي هذا الانتماء نقشت إمكانية الاختلاف، كما هو الصدع الوجودي الذي يصنع هشاشة الإنسان.⁽¹³⁾

ويرى "ريكور" أنَّ إمكانية وقوع الإنسان في الخطأ وانكشاف لاعصمه تتجسد في فعل الشّر والتّي هي من جهة حقيقة تكوينية تمثل ميزة أسطولوجية طبعت أصل الوجود الإنساني، ومن جهة ثانية هي سمة عامة تتركز في عدم تطابق الإنسان مع نفسه، وبالتالي عدم الانسجام وعدم التّناسب بين الذّات والذّات، وهذا اللّاتناسب هو نسبة اللاعصمة لدى الكائن البشري، وينتُج عنه حقيقة الإنسان الذي يشهد تناقضًا وجودياً يتمثّل في كونه يشكّل وسطاً بين قطبين، فهو من جهة متنه في بنائه الجسدية، وفي قدرته على فعل ما يريد، ومن جهة ثانية غير متنه من حيث قدرته الفكرية والتخيلية، وطموحاته ورغباته، ومن هذا اللّاتناسب ينتُج تعلُّر الإنسان ووقوعه في الخطأ، وبالتالي لا ينبغي أن نتعجب إذا دخل الشّر العالم مع الإنسان.⁽¹⁴⁾ ويوضّح هذه التّوسيطية بقوله: " فهو وسيط في داخله بين ذاته وذاته، فهو وسيط لأنَّه مزيج، وهو مزيج لأنَّه يقوم بتوسّطات، فميّزته الأسطولوجية ككائن وسطي تتركز في هذا كما في فعل وجوده، وهو فعل إجراء التّوسيطات بين كلِّ الكيفيات وعلى كلِّ مستويات الواقع خارج ذاته وداخلها".⁽¹⁵⁾

وهو توسط تعكسه خطابات المتصوفة، التي تصور تأرجح الذّات الصوفية بين عالمين، عالم الواقع المعيش، الذي يبنده ويحس فيه لأنَّه غريب عنه تماماً، لأنَّه ألقى فيه، وسجن فييدن وفي مجتمع لا يلقى منه إلَّا ما ينبعض ويکدر، لذلك يسعى جاهداً للتّحرر من قبضته، وتجاوزه إلى عالم آخر، إلى عالم مرغوب فيه، يسترجع

فيه كامل حرّيّته، كامل امتداده لنفسه، عالم متعالٍ عن المكان والزمان، عالم الطمأنينة والكمال والسعادة، عالم يسعى جاهداً لبلوغه، لأنّه يحرّره ويعتقه من عبوديته الدنيا والبدن، ويُشده إلى الخير والفضيلة، بينما يسجنه العالم الأول، ويُشده إلى كل ما هو شرٌ ورذيلة، وقد ربط المتصوفة الشر، كلَّ الشر بالدنيا، عالم المادة، والخير، كلَّ الخير بالزهد فيها، يقول في ذلك "الفضل بن عياض" "كان يقال جعل الشر كله في بيت وجعل مفتاحه الرغبة في الدنيا، وجعل الخير كله في بيت وجعل مفتاحه الزهد فيها".⁽¹⁶⁾

فالإنسان الذي هو وسيط في داخله بين ذاته وذاته يعيش صراعاً داخلياً بين متناقضات، بين قوى نفسية تشده إلى عالم الخير والفضيلة تارة، وإلى عالم الشر والرذيلة تارة أخرى، والصوفي عَبَر عن هذا الصراع، صراعه مع نفسه، ومع الآخر، مع الشروط البيئية والبدنية في جل خطاباته سواء منها الكراماتية أو الشعرية أو التثريّة أو حتّى في أقوالهم التي تناولت أمراض النفس وأهوائها، وضرورة مخالفتها ومحاسبتها ومغالبتها، وهو صراع بين القيم الروحية والنزوات الأرضية، بين المطلق والواقع، بين الحرية والعبودية، عبودية البدن والدنيا.

وقد طرح "ريكور" فكرة هذا الصراع فيما ذكره "أفلاطون" في الكتاب الرابع للجمهورية من النفس ورمزاً لها السياسي الذي يحسبه تتألف من ثلاثة أقسام كما في المدينة، في أنظمتها الثلاث: الرؤساء، والمحاربون والعمال، فأجزاء النفس كأجزاء المدينة، فإذا أحكم بناء الدولة وكانت جيدة البناء، فإنها تكون عندئذ حكيمة، شجاعة، معتدلة وعادلة، وكما أنَّ العدالة برأي "أفلاطون" ليست سوى هذا الشكل من الوحدة في حركة الأجزاء، فإنَّ النفس أيضاً هي في تلاويم أجزائها أو وحدتها، في توازن الوظائف الثلاث: الشهوانية، الغضبية، والعاقلة، وهكذا تبدو النفس كحقل القوى التي تتعرض للتجاذب من العقل الذي يأمر والرغبة التي تمنع، وهناك الحد الثالث في ما سماه "أفلاطون" "تيموس" الذي يصبح لغزاً محيراً، هذا "التيموس" لم

يعد جزءاً في بناء منضد، ولكن قوة غامضة تكون عرضة لتجاذب مزدوج من العقل والرغبة، فهو نارة يصارع الرغبة فيستمد منها قوته، وهياجه وغضبه، وطورا يجعل نفسه في خدمة العقل الذي يستمد منه السخط والمكابرة، فالنفس إذن كما يفهمها "أفلاطون" وانطلاقاً من صراع قواها الثلاث هي منشأ الشّرور التي تعصف بالبشر، فلولا الرغبة أو الغريزة التي تشد الكائن البشري نحو المذات، المادية، لغابت نزعة الخير وتراجع الميل إلى الشرّ.⁽¹⁷⁾

إنّ هذا الشرّ المقتفي، أو المُتلقى، الذي يصدر عن النفس الإنسانية المتصف بالهشاشة والضعف، في تصور المتصوفة، وفي نصوص "ريكور" هو ما جعل هذا الأخير يرصد أوجه الشرّ وأبعاده وصوره المختلفة في رموز أولية هي: الدنس، الخطيئة، الذنب، يقول: «ولقد نعلم أنّ ثمة معنى مضاعف لدينامية الرموز الأولية هذه، فقد جعلت منها معلماً للمجموعة الثلاثة، للدنس، للخطيئة، ولعقدة الذنب».⁽¹⁸⁾، وبضيف في موضع آخر "إذا أخذنا قضية رموز الشرّ على المستوى الدلالي، أي على مستوى تأويل العبارات اللسانية مثل دنس، خطيئة، ذنب، فإنّ دهشتنا الأولى تكمن في اكتشاف أنه لا يوجد منفذ آخر لتجربة الشرّ، سواء كان الشرّ متلقى، أو مرتكباً، سواء كان القصد شراً معنوياً أم ألمًا، غير التعبير الرمزية، أي التي تتطلّق من بعض المعاني الحرفية (مثل بقعة، انحراف، توهان في المكان، تقل أو حمولة، عبودية، سقوط) والتي تستهدف بعض المعاني الأخرى والتي يمكن أن نسمّيها وجودية أي الكائن المدنس تحديداً، الخطاطي، المذنب (المجرم).⁽¹⁹⁾

وقد عرض "ريكور" هذه المفاهيم الأساسية الثلاثة في كتابه "رمزية الشرّ" ليبحث في رمزيتها وعلاقتها بالشرّ، وسنحاول أن نربط هذه المفاهيم ورمزيتها بالتصور الصوفي العرفاني للشرّ، ونظرة المتصوفة إلى الدنس والخطيئة والذنب كرموز للشرّ، أو كأوجه من أوجهه :

1/ رمزية الدنس (*la souillure*): يعتبر الدنس رمزاً يؤدي بمن اقترف

عملاً يحمل معناه إلى شر يتمثل بالمعاناة، فـ "ريكور" يرى أنَّ الخوف من النجس *l'impur* وطقوس التطهير يشكلان معًا خلفية كل مشاريعنا وتصرفاتنا ذات العلاقة بالذنب، كما أقرَّ بعدم إمكانية النظر إلى الدنس إلا كجذر من جذور الشُّرِّ، معرِّفاً إياه بأنه "نعتٌ على نظام جرى تعريفه على أنه شبكة من الممنوعات".⁽²⁰⁾

يرتبط إذن الدنس بالنجاسة، أو النجس الناجم عن خرق أو انتهاك المحظور والممنوع من الأفعال الأخلاقية، ومنها الممنوعات الجنسية، وتقدومنا رمزية الدنس إلى رمزية أخرى هي رمزية الظاهر، وغير الظاهر، على اعتبار أنَّ طقوس التطهير المختلفة تهدف إلى إزالة الدنس، وعليه فإنَّ الدنس يستلزم الطهارة، كما تستلزم اللطخة أو الوسخ غسلاً، فالدنس بالنسبة إلى اللطخة كالتطهير بالنسبة إلى الغسل، فهو لطخة رمزية، فإذا كان الدم المسفوح عن القتل لطخة، فإنَّ هذه اللطخة لا يزول أثرها بزواله، أي بغسله، ومن هنا فإنَّ الإنسان القاتل مdns، ودنس تحت مرأى الناس وكلامهم، وهذا الكلام هو الذي يعبر عن معنى الدنس.⁽²¹⁾

كما يقود الحديث عن المdns إلى ما يقابله أو يعارضه، وهو المقدس، فإنَّ كان المdns يحيل إلى ما هو دنس ونجس، فإنَّ المقدس يحيل إلى ما هو طاهر وخالص، على أساس أنَّ المقدس هو ما يفارق ويتعالى عن المجال الدنيوي بكلَّ تبعاته ولو احتج، فالمقدس ليس الإلهي، حسب "إلياد مارسيا" بل هو تجلٍّ من تجلياته، أو تعبيراً من تعبيراته، أو شكلاً للاقتراب منه.⁽²²⁾

وفي الثقافة العربية الإسلامية، يتمظهر المقدس في شكلين متعارضين، هما الظاهر (**الطيب**) والدنس (**الخبث**)، إنَّها عناصره الأساسية، على اعتبار أنَّ الظاهر يكون على صلة بالسماوي، الديني، بينما الدنس يكون على صلة بالدنيوي، بالمجال السحري والجنبي، وبين السماوي والدنيوي ينحصر الحال *le licité* والحرام

illicité'، فالأول ينظم العلاقة بالمجال الديني، بينما ينظم الثاني العلاقة بالمجال السماوي⁽²³⁾

وقد كثُر الحديث عن التطهير وتصفية النّفس عند المتصوفة، فالصوفي من صفي من كل درن، فلم يبق فيه وسخ المخالفات بحال» كما يؤكّد أبو حمزة الخراساني⁽²⁴⁾ ومن الموضوعات التي تناولوها على أنها عرفان وموهبة من الله وإلهام، تهذيب النفوس وتطهيرها وتصفيتها، أو الأمور الأخلاقية بشكل عام، والتي تشمل الفضائل وسبل اكتسابها، والرذائل وسبل الابتعاد عنها، وهو ما يطلقون عليه "التحلي والتخلّي" وهذه المعرفة يقصد منها توضيح طريق السلوك إلى الحضرة الإلهية، والأداب التي ينبغي أن يتخلّى بها الصوفي في كل مقام، كما أكدوا في جلّ أقوالهم التي تشرح مذهبهم على ضرورة ممارسة الفضائل المطهرة والمقومة للأوصاف، لأنّها طريق الصوفي إلى التكميل الأخلاقي والذي يرفعه إلى منزلة المقدسين والأخيار والمقربين، وتشمل هذه الممارسة تطهير باطن النفس الإنسانية، بجميع مستوياتها، فتطهير النفس يكون بالتوبة والإنابة، وتطهير القلب يكون بالعزلة والخلوة والصلة والتفكير، وأما تطهير الروح فيكون بالإيمان والإخلاص في الحب مع الاتّجاه إلى الاتّصال بالله⁽²⁵⁾

إنّ تطهير النفس يكون بالتوبة والإنابة، والتوبة أول مقام في سلم الارتقاء الروحي للصوفي، و"من لم تحصل له التوبة حقيقة لم يتظاهر عند أصحاب الطريقة"⁽²⁶⁾، والتوبة هي أصل وأساس العفة، والعفة مقترنة بطهارة الجسد، طهارة مادية وطهارة معنوية، وترك الشهوات الدنيوية والامتناع عمّا لا يحلّ، وهي حسب القاشاني "صرف الشهوة عن مقتضى الهوى إلى مقتضى الرأي الصائب، وترك تعبيها ليفيد حرية، وهي كمال واعتدال للفوّة البهيمية التي هي أول فوّة تظاهر فيها من قوى النفس وتجر بمقتضى الهوى إلى الردي وتدعى إلى الشره والحرص والطمع والبخر، وتغيير عزمه الرجال"⁽²⁷⁾، وهي أيضاً أول قدم من أقدام الفتوة،

مبني أمر المتصوفة ومبدأ طرائقهم، والفتوة "عبارة عن ظهور الفترة بصفاتها ولطافتها وغلبتها على مقتضى النشأة بقوتها وسلطتها، وهي صفة تابعة لاستعداد الكمال، لازمة للفطرة السليمة".⁽²⁸⁾

ويتحقق التصور الفلسفـي لـريكور مع التصور الصوفـي في جعل الشعـور بالذنب ومن ثـمة النـدم ولوـم النـفـس ومحاسبـتها وسـيلة للـتطهـر والتـوبـة، فـبداية التـوبـة حسب "القـشـيري" تكون "بلـوم النـفـس ومحاسبـتها عـلى كلـ الزـلات ثمـ العـزم عـلى إـصلاح حالـها وـشـمع بـاب الشـرـور والـمحـظـورـات، للـدخـول في بـاب التـوبـة وـالـطـاعـات، فإذا تـرك العـبد المـعـاصـي وـحلـ عن قـلـبه عـقدـة الإـصرـار وـعـزمـاً لاـ يـعود إلى مـثـله، فـعـند ذـلـك يـخلـص إلى قـلـبه صـادـق النـدم، فـيتـأسـف عـلى ما عملـه ويـأخذ في التـحـسـر عـلى ما صـنـعـه من أـحوالـه، وـارتـكـبـه من قـبيـح أـعـمالـه، فـتـقـم تـوبـته وـتـصـدق مـحـاـدـاته."⁽²⁹⁾

أنّ التوبة تكشف عن الشعور بالندم، الذي يولد معاناة نفسية وألماً معنوياً، وبالمقابل تكشف الخوف الذي يشعر به التائب/المدنس، الخوف من الجزاء أو العقاب الإلهي، والعقوبة يمكن أن تكون عقاباً للنفس بفعل الألم من جهة، وبفعل الخوف الذي يشعر به المذنب من جهة أخرى، وهي عقوبة يوقعها المذنب بنفسه قبل أن تطاله عقوبة الله، أو عقوبة الآخر، فالمذنب يعاقب نفسه بعتاب الضمير وتأنيبه الناجم عن الشعور بالندم، وهو ما يسميه "ريكور" وسوس الصمير، وما الرغبة في النتهر وايزال فعل الدنس إلا دليل على هذا الندم، واعتراف بالخطأ، وشعور بالذنب، و"ريكور" يرى أنّ وسوس الصمير هو النواة المثالية للشعور بالذنب، فلا شيء يضغط على قلب الإنسان وعقله أكثر من وخز الصمير، عندما يكون الإنسان في حالة المخالفة للشريعة أو القانون، ولا سيما إذا كان الواجب الذي تذكر له أمر إلهي مقدس.⁽³⁰⁾ ويعتبر "ريكور" هذا التأنيب للضمير شرًا من الداخل بينما يعتبر العقاب الإلهي شرًا من الخارج، وهذا الشر الذي يأتي من الداخل يمثل

عقاباً تطهيرياً، وهو الوسيلة الوحيدة لمحو آثار الذنب وتطهير المذنب من الدنس أو اللطخة التي لوّثت طهارته.⁽³¹⁾

التوبة إذن تقضي النّدم ومحاسبة النفس بمراقبة جميع حركاتها وأفعالها، ويعدّ "الحسن البصري" أول من قال في العالم الإسلامي بمحاسبة النفس على وجه دائم وجعل منها "المحاسبى" أساساً للبلوغ الكمال الروحي، وكلّ المتصوفة يعتبرونها أمراً ضرورياً وشرطًا لا غنى عنه في الإذعان الكامل للمشيئة الإلهية.⁽³²⁾

وتعتبر الكرامات الصوفية أكثر خطاباتهم تعبراً عن رمزية الدنس ورمزية الطاهر، فقد وظّف المتصوفة رمز الماء بشكل ملفت في جل كراماتهم، كرمز للتطهر والتجديد والتخلص من الأرجاس والنجاسات، فالماء* من الرموز الكونية المتجزرة في ثقافات الأمم، وهو يرمز في الثقافة الإسلامية كما في المسيحية إلى التطهر وإعادة الحياة إلى النقاوة، ووظيفته هي التخلص من الدنس وإزالة النجاسة، وغسل الذنب، فهو رمز للتطهر من الذنوب والخطايا في معناها الديني، وفي معناها الصوفي، وإلى جانب الماء، يتعدد في كرامات الصوفية حديثهم عن الرحلة إلى الحج، وهي رحلة تطهيرية يتطرّح ويتجدد من خلاله الحاج، يتجدد رمزيًا وينبعث روحياً ويصبح خالياً من الأرجاس والآثام والذنوب، فالحج رحيل من الذنوب كما يقول "الجينيد"، والرحيل إلى الحج رحيل إلى الله، إلى التطهر، طمعاً بانبعاث أو تجديد روحي، وهو أيضاً رحلة داخل الذّات الصوفية، رغبة في صقلها، وتطهيرها وتهذيبها، وفق النّمط الصوفي.

2/ رمزية الخطيئة (*le péché*): درس "ريكور" الخطيئة كرمز من رموز الشر، أو كمسبب أساسى له، على غرار الدنس، والخطيئة في نظره تحمل معنى الخرق الخطير للقانون الإلهي، قبل أن تحمل معنا أخلاقياً، وقد أكدّ "ريكور" في تناوله لرمزية الخطيئة في كتابه "رمزية الشر" أنَّ الخطيئة ليست فقط مجرد عملية

قطع العلاقة العهدية مع الله، بل هي أيضا تلك السلطة التي تستولي على الإنسان، ويرى أن الرمزية الأساسية للخطيئة تعبّر عن فقدان هذا الرابط.⁽³³⁾

تطرح رمزية الخطيئة عند "ريكور" فكرة العلاقة المقطوعة بين الله والإنسان، بفعل خرق القانون الإلهي، كما تطرح فكرة الهيمنة وعدم تكافئية العلاقة بين الله والإنسان، يقول "الخطيئة على نمط ملامسة الجنس، تضع صورة العلاقة المحرّحة بين الله والإنسان، بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان ونفسه، ... وكذلك فإنّ فكرة الخطيئة لا يمكن اختزالها بفكرة جافة عن قطع العلاقة، بل نضاف إليها فكرة القوة التي تهيمن على الإنسان.⁽³⁴⁾

إنّ خرق القانون الإلهي يدخل في باب المعصية، أو ارتكاب المعاصي وهي مخالفة التشريع الإلهي، بعدم الامتثال لأوامر ونواهي المشرع الأول، وقد كان الشيطان أول من عصى الأمر الإلهي، وتبعه في ذلك، آدم سيد الخلق، الذي لم يمتثل للنهي الإلهي، عدم الأكل من الثمرة المحرمة، فارتبطت به الخطيئة الأولى التي تسببت بطرده من الجنة، أو في سقوطه حسب أسطورة السقوط الواردة في الكتب المقدسة، وتتفق هذه الأسطورة مع الأسطورة الواردة في المدونة الهرمزية* في جعل هذه الخطيئة الأولى التي ارتكبها الإنسان السماوي الأول أساس الشر، ومصدره، وسبب ارتمائه في عالم المادة، وهي خطيئة الشهوة التي زجت به من عالم الخلود إلى عالم المادة المملوء شرا، فالشر حسب الأسطورتين يصدر من الإنسان العابد لشهوات بدنه، لأهواء نفسه، ولি�تخلص منها عليه أن يكبح جماح نفسه الشهوانية، ويجاهدها ويروضها، ومثل هذه التصورات ترد عند المتصوفة في باب تهذيب النفس، وأخذها بالمكابدات، وفطمها عن المعصيات، وحملها على مخالفة أهوائها ومنعها من الشهوات.

إنّ الشهوة هي أصل المعصية والخطيئة حسب أسطورة السقوط الآدمية والأسطورة الهرمزية، وحسب المتصوفة أيضا، فهي في تصورهم أصل كلّ

المعاصي والشّرور، فهي "زمام الشّيطان" على حدّ قول "الكتاني" "ومن أخذ بزمامه كان عبدا له"⁽³⁵⁾ ومن عبد الشّيطان أصبح أميرا في حكم الشّهوة، محصوراً في سجن الـهـوى الذي يوجهه إلى ما هو سافل، فاسد، ودنيء، وقد حدّد أحد المتصوفة ثلاثة صفات عدّها أصل كلّ معصية وهي: الكبر والحرص والحسد⁽³⁶⁾ وهو تأكيد لما قاله الرسول الكريم (ص): "ثلاث هنّ أصل كلّ خطيئة، فانقوهنّ واحذروهنّ، إياكم والكبر، فإنّ إيليس حمله الكبير على أن لا يسجد لآدم، وإياكم والحرص فإنّ آدم حمله الحرص على أن يأكل من الشجرة، وإياكم والحسد، فإنّ ابني آدم إنما قتل أحدهما صاحبه حسدا".⁽³⁷⁾

إنّ الخطيئة حسب "ريكور" تحصل تحت مراقبة الله المطلقة، وليس تحت رقابة الضمير، والوقوع تحت هذه الرقابة الثاقبة لله يكفي لإثبات الخوف من الخالق في دائرة الاحترام والسمو⁽³⁸⁾ وهذا الخوف هو الذي أدركه المتصوفة إلى جانب مخالفة النّفس والحرص على الجزاء في قوله «وأمّا من خاف مقام ربّه ونهى النّفس عن الـهـوى، فإنّ الجنة هي المأوى» (النّازعات، 40، 41)، "فما عبد الله بشيء مثل مخالفة النّفس والـهـوى وقيل، لو عرض للمؤمنين ألف شهوة لآخر جها بالخوف، ولو عرض للفاجر شهوة واحدة لأخرجته من الخوف"⁽³⁹⁾ لكن خوف الصوفي (خوف الخواص)، يختلف عن خوف العاصي من الناس (خوف العوام)، كما تختلف توبة الخواص عن توبة العوام، والخوف من الأقوال الصوفية، وهو حال يقتضيه حالي القرب والمحبة، وخوف الخواص يكون خوف من زوال القرب وقطع الوصال وجفاء المحب، خوفهم من القطيعة واعتراض الكدوره في صفاء المعرفة.⁽⁴⁰⁾ وخوف العوام خوف من سخطه وعقابه، كما ذكر الله تعالى "يخافون يوم تنقلب فيه القلوب والأبصار" (النور، آ 37)، وهم العامة، فخوفهم اضطراب قلوبهم مما علموا من سطوة معبودهم⁽⁴¹⁾.

إنّ خوف الصوفي" خوف مكر بالصدود والإعراض وزوال لذة الأنس، خوف زوال الشوق واللوجد⁽⁴²⁾ فهو خوف من صدود الله وإعراضه عنه، خوف من القطيعة والحرمان من الوصال، وهذا هو الخوف الذي تحدث عنه "ريكور" حين فرنّه بالعلاقة المجرورة بين الله والإنسان، فقطع العلاقة العهدية مع الله بفعل خرق القانون الإلهي تضاف إليها فكرة القوّة التي تهيمن على الإنسان، فالهيمنة الإلهية وغضبه وسخطه بسبب فقدان هذا الرابط والذي تسبّب فيه الخطيئة والمعصية هو ما يجعل الخوف يكبل العاصي، والخوف من العقاب، وهو ما حمل "ريكور" إلى التمييز بين نوعين من العقاب، العقاب المادي، والعقاب المعنوي (تأنيب الضمير)، فمن جهة العقاب هو تألم مادي ومعنى مضاف إلى الشر المعنوي، سواء كان قصاصاً جسدياً حرماناً من الحرية، خجلاً أو تأنيب ضمير، لهذا فإنّا نسمى التأنيم أو الشعور بالذنب عقوبة⁽⁴³⁾

إنّ الشر المعنوي يجعل الإنسان موضوعاً لتحميل التبعية، موضوعاً للاتهام والتأنيب، فأما الاتهام لما هو شر معنوي، فهو الذي يطبع الفعل بطبع الخرق، وهذا الشعور بالذنب بما هو شراً معنواً أيضاً هو المفهوم الثالث الذي أسس عليه "ريكور" دراسته لرمزية الشر.

3/ رمزية الذنب (*la culpabilité*): وجه آخر من وجوه الشر، ويميز "ريكور" بين ثلاثة اتجاهات يأخذها الذنب، فهناك أولاً الذنب مأخوذاً بمفرده، ويذهب باتجاه التفكير الأخلاقي - القانوني حول العقوبة والمسؤولية، وهناك ثانياً الذنب المتّجه باتجاه التفكير الأخلاقي - الديني والذي يرتبط بعلاقته بالضمير الحيّ، وأخيراً الذي يذهب باتجاه التفكير الفلسفـي - الالاهوتـي الذي يرـزح تحت ثقل الوعي الديـني، فيـشعر المـذنب بـأنـه متـهم ومـدان، إنـ مـسألـة الذـنب تـتجاوز حدود الدـنس والـخطـيـة كـما يـرى "ـريـكورـ"، فالـذـنب يـعني عـنـه الـلحـظـة الـذـاتـية لـلـخـطـأـ، مـثـلـماـ تعـني الـخطـيـة الـلحـظـة الـأـنـطـلـوـجـيـةـ، فالـخطـيـةـ تعـني الـمـوقـف الـحـقـيقـيـ لـلـإـنـسـانـ أـمـامـ اللهـ، أيـ

خرقه للقانون الإلهي وانتهاك المحرّمات، أمّ الذنب فهو وعي هذا الموقف الحقيقى⁽⁴⁴⁾ وبالتالي يدرك المذنب مدى خطورة وفظاعة جرمه أو إثمه، ومن ثمة يتسرّب الخوف إلى جواره ويبداً فعل وسواس الضمير ومفعوله، وتحصل تجربة الاعتراف التي تكشف ندم وخوف المذنب من العقاب الحتمي الذي يعادل شرعاً حتمياً لابدّ أن يصيب كل مرتكب للذنب حسب "ريكور" وبالنسبة للضمير الوسواسي، فإنّ الأمر الإلهي مقدس، عادل وحيد، ومن هنا فإنّ مخالفة الوصايا ينبع بالنسبة للمؤمنين أمران:

- 1) عقاب ينظره من لدن الخالق، وهذا العقاب بمثابة الشر الحتمي الذي لابدّ منه، والذي يصيب بأذاء كلّ من سولت له نفسه مخالفة الأوامر والنواهي الإلهية.
- 2) تأنيب الضمير الذي يشعر به العاصي والذي يعتبر شراً من الداخل فيما يعتبر العقاب شراً من الخارج.⁽⁴⁵⁾

إنّ الشر من الداخل هو الشر المعنوي باصطلاح "ريكور" والشرّ من الخارج هو الشر المادي، والشرّ المعنوي يرتبط بالألم والتآلم، بينما يرتبط الشر المادي بفعل الإيلام الناجم من العقاب، وعليه فإنّ العاصي حسب "ريكور" يخضع إلى شرّ مضاعف، شرّ من الداخل ناجم من تأنيب الضمير، وشرّ من الخارج ناجم من العقوبة التي حلّت به أو تنتظره، وقد تناول المتصوفة مسألة الشرّ المضاعف في بابين:

- 1) الشر من الداخل المتمثل في تأنيب الضمير في باب "التوبة" التي تحصل بفعل الخوف واللّوم.
- 2) الشر من الخارج المتمثل في العقاب الإلهي في باب "العفو" الذي يحصل بعد التوبة والاستغفار.

إن التوبة عند الصوفية، كما أشرنا سالفاً، بدياتها الندم، ثمّ لوم النفس ومحاسبتها ثمّ العزم على إصلاح حالها، كما أنّ التوبة يلازمها الخوف الدائم،

الخوف من العقاب، والخوف من الرجوع عن توبة والوقوع في شراك النفس الشهوانية، النفس الأمارة، وقد قال أرباب الأصول أن شرط التوبة حتى تصح ثلاثة أشياء، «الندم على ما عمل من المخالفات، وترك الزلة في الحال، والعزم على أن لا يعود إلى مثل ما عمل من المعاصي، فهي أركان لابد منها حتى تصح توبة العاصي، كما أن التوبة أسبابا وترتيبا وأقساما، فأول ذلك، انتباه القلب من رقدة الغفلة، ورؤية العبد ما هو عليه من سوء الحالة، ويصل العبد إلى هذه الحالة بالتوقيق وللإصغاء إلى ما يخطر بباله من زواجر الحق سبحانه، يسمع قلبه، إذ جاء في الخبر: واعظ الله في قلب كل امرئ مسلم⁽⁴⁶⁾ وهو حديث الضمير أو تأنيبيه أو وسواسه كما يسميه "ريكور"، والذي يرى أنه النّواة المثالية للشعور بالذنب، فالعبد إذا فكر "بقلبه في سوء ما يصنعه، أبصر ما هو عليه من قبيح الأفعال، سنج في قلبه إرادة التوبة، والإلقاء عن قبيح المعاملات، فيما يده الحق سبحانه بتصحيح العزيمة والأخذ في جميل الرجعة، والتذهب لأسباب التوبة"⁽⁴⁷⁾، أمّا العقاب الإلهي، سخطه وغضبه، فقد رأى المتصوفة أن التوبة والاستغفار والدعاء قد تتفقد العبد من هذا العقاب، لكن ذلك ليس مضمونا في كل الحالات، لأن قبول التوبة مشروط بمداومتها وملازمة الاستغفار، فمن فارق الزلة فهو من خطيئه على يقين، فإذا تاب، فإنه من القبول على شك، ولاسيما إذا كان من شرطه وحده أن يكون مستحفاً لمحبة الحق، وإلى أن تبلغ العاصي محلاً يجد في أوصافه أمارة محبة الله إيماناً مسافة بعيدة، فالواجب إذن على العبد إذا علم أنه ارتكب ما يجب من التوبة دوام الانكسار، وملازمة التتصل والاستغفار⁽⁴⁸⁾.

وقد وضح "عمر المكي" كيف أن التوبة وحدها تسقط وعيد الله بالعقاب، يقول: "التوبة فرض على جميع المذنبين، وال العاصين، صغر الذنب أو كبر، وليس لأحد عذر في ترك التوبة بعد ارتكاب المعصية، لأن العاصي كلها قد توعد الله عليها أهلها ولا يسقط عنهم الوعيد إلا التوبة"⁽⁴⁹⁾ كما أسلف "النفرى" في الحديث

عن العفو الإلهي ومغفرته ورحمته، في "مواقفه ومخاطباته"، إلا أنَّ هذه المغفرة مشروطة بالتنبؤ، يقول في موقف الموعظة "وقال لي: أعلن توبتك لكلِّ شيء، يستغفر لك كلِّ شيء"⁽⁵⁰⁾ فإن يعلن التوبة، يجعل كلَّ ما خلقه الخالق يستغفر له، وكيف لا يقبل هذه التوبة، وكيف لا يغفر ويغفو، كما أشار في "موقف الصحف الجميل" إلى عفوه الذي يطال التائب والمعتذر "أنا يسررت المغفرة، وأنا وعدت بالعفو والمغفرة"⁽⁵¹⁾

لقد وعد الله جلَّ وعلا عباده بالعفو والمغفرة، إذا تابوا واعترفوا بذنبهم، فلا يرفع عقابه، ولا يزيل غضبه وسخطه إلا الاعتراف والندم والتوبة النصوح، وهي توبة جميع الجوارح، قال "ذو النون المصري" في ذلك "عن كلِّ جارحة توبة ظاهراً وباطناً، فعلى القلب مداومة الخطرات، وعلى الجوارح مداومة الحركات، وعلى السرِّ حفظ محمود الأخبار، وعلى الأعضاء حفظ محمود الأفعال، وهي التوبة النصوح"⁽⁵²⁾

حاول "ريكور" تحليل مسألة العفو، فنظر إلى عفو الله وعودة الإنسان عن خطئه التي يعقبها عودة الله عن غضبه، فموضوع العفو هو نفسه رمز غني له نفس طبيعة غضب الإله، والعفو كالنسىان، يعني تراجع الله عن غضبه⁽⁵³⁾ ولكن الصوفي لا يراه تراجعاً، بل تحقيقاً لوعده بالمغفرة، لكلِّ تائب طرق باب العفو الإلهي، نادماً، عائداً إليه، راجياً سعة رحمته، طاماً في عفوه وغفرانه، والنَّدَم يعني عند "ريكور" "العودة إلى الله بالخيار الحر، فالعودة دائماً بمقدور الإنسان، وما ذكر من أمثلة الكافرين الكبار الذين عادوا إلى الله إلا شهادة على أنَّ الإنسان يستطيع في آية لحظة العودة إلى الله، وسلوك طريقه بدل الغواية والضلالة، وفي هذه العودة تكمن عظمة grandeur وسواس الضمير، أو تأنيبه، ومعناه التأثيمي وإحساسه بالمسؤولية"⁽⁵⁴⁾ وهي عظمة النفس اللوامة التي أشاد الله بها، ونوه بذكرها بالأقسام في قوله تعالى: "ولا أقسم بالنفس اللوامة" (القيمة، آ 25)، فالعودة إلى

الله حسب الصوفية، يكون بالتنبّه أولاً، ثم العمل على إصلاح النفس وتأدبيها ثانياً، وممّى سلمت فطرة الإنسان "من دواعي النفس وصفاتها، وصفت وأشرقت وتجردت عن الغواشي الطبيعية والعلاقة البدنية، واستعدت لكمالاتها واشتاقت إلى غايتها وقهرت النفس وقمعت غلباتها، وكسرت سورتها ومنعت ثباتها، وانخلعت من الأمور المادية والأوصاف الدنيوية، وارتفعت بهمّتها العالية إلى المراتب السنّية والمقامات الشريفة، وارتقت عن حضيض الملابس الشهوية والغضبية إلى ذروة الفضيلة الإنسانية، وأنفت كل خلق دني وقصدت كل خلق سنّي، وأبت الدنيا والرذائل وشغفت المكارم والفضائل، حصلت المرؤّة، إذا أحرزت الفضائل المنسوبة إلى العفة والشجاعة وأحكمت أساس الهدایة والعدالة، حصلت الفتوة، فالمرؤّة سلامة الفطرة وصفاتها، والفتوة حليها وبهاؤها وهي مبني الولاية وابتداوها، كما أنّ المرؤّة مبني الفتوة وأساسها، فمن لا مرؤّة له لا فتوة، ومن لا فتوة له لا ولاية له".⁽⁵⁵⁾

وتتمثل الفتوة في أجل معانيها المروءة ومكارم الأخلاق والفروسيّة والكمال والأدب، وهي مفاهيم أساسية في كل حياة روحية مستقيمة وبالتحديد في الحياة الصوفية التي تتحصر من ناحية "العام" في قوانين الأخلاق وقواعد التّأدّب، ولكن من ناحية "الخاص" تنتفتح على مجال المعارف الدينية والأسرار الإلهية أي العرفان، وقد ارتبط هذا المفهوم – أي الفتوة – في التصوف بأهل الخاصة أو أولياء الله الذين اعتبروا فتياناً أو من أهل الفتوة⁽⁵⁶⁾

إن السلوك الصوفي في جوهره سير في طريق التكمل الأخلاقي، وقد دأب المتصوفة على ملازمة الأدب وحسن الخلق، لأنّ "أقرب الخلق إلى الله أوسعهم خلقاً"⁽⁵⁷⁾ والأخلاق في نظر "ريكور" تحاول طرح مسألة تربية الإنسان بواسطة منهجية علمية، تنشئ أخلاقية، تقييف الذوق، وما تعنيه التربية هو جرّه خارج المجال الذي افتقد ما هو جوهري⁽⁵⁸⁾، وما تعنيه التربية في نظر الصوفي، هو

تربيـة روحـية تـُعـيـد لـكـلـّ ما هو جـوـهـري جـوـهـريـتهـ، تـُرـبـيـة قـوـامـهاـ الـأـخـلـاقـ وـالـآـدـابـ، فـلـم يـكـنـ المـتـصـوـفـةـ "بـآـدـابـ رـيـاضـةـ النـفـوسـ وـتـأـدـيبـ الـجـوـارـحـ، بل تـجاـوزـواـ ذـلـكـ إـلـىـ آـدـابـ وـشـمـائـلـ تـخـصـهـمـ دـوـنـ غـيرـهـ، وـمـنـهـاـ تـرـكـ الـعـلـوـ وـالـتـرـفـ، وـبـذـلـ الـجـاهـ وـالـشـفـقـةـ عـلـىـ الـخـلـقـ، التـوـاضـعـ لـلـصـغـيرـ وـالـكـبـيرـ، الإـثـارـ فـيـ وـقـتـ الـحـاجـةـ، حـسـنـ الـظـنـ بـالـلـهـ وـبـالـآـخـرـ، التـوـجـهـ إـلـىـ اللـهـ تـعـالـىـ وـالـانـقـطـاعـ إـلـيـهـ وـالـعـكـوفـ عـلـىـ بـلـائـهـ بـالـرـضـاـ عـنـ قـضـائـهـ وـالـصـبـرـ عـلـىـ دـوـامـ الـمـجـاهـدـةـ وـمـخـالـفـةـ الـهـوـيـ".⁽⁵⁹⁾

إـنـ فـعـلـ الشـرـ هو فـعـلـ إـيـلامـ الـآـخـرـ، فـكـلـ شـرـ مـرـتكـبـ منـ قـبـلـ الـبـعـضـ هو شـرـ يـنـقـاهـ الـبـعـضـ الـآـخـرـ، وـالـعـنـفـ كـمـاـ يـقـرـ "رـيـكورـ" يـعـيـدـ صـنـاعـةـ الـوـحـدـةـ بـيـنـ الشـرـ الـمـعـنـوـيـ وـالـتـأـلـمـ، وـعـلـيـهـ، فـكـلـ عـمـلـ أـخـلـاقـيـ أـوـ سـيـاسـيـ يـقـلـ كـمـيـةـ الـعـنـفـ الـمـارـسـ بـوـاسـطـةـ الـبـشـرـ بـعـضـهـمـ بـعـضـ، يـنـقـصـ مـعـدـلـاتـ الـأـلـمـ فـيـ الـعـالـمـ⁽⁶⁰⁾ وـقـدـ حـرـصـ الـمـتـصـوـفـةـ عـلـىـ دـمـ إـيـلامـ الـآـخـرـ، وـهـمـ أـبـعـدـ النـاسـ عـنـ الـعـنـفـ وـإـيـذـاءـ الـغـيـرـ، إـذـ مـنـ آـدـابـهـمـ، اـحـتـمـالـ أـفـعـالـ الـعـبـادـ، وـقـدـ حـكـيـ عنـ أـحـدـ الصـوـفـيـةـ أـنـهـ قـالـ: "لـاـ يـكـونـ الـصـوـفـيـ صـوـفـيـاـ حـتـىـ يـكـونـ الـخـلـقـ كـلـهـمـ عـيـالـاـ لـهـ"⁽⁶¹⁾ وـأـنـ يـكـونـ كـلـ الـخـلـقـ أـبـنـاءـ لـكـ يـعـنيـ أـنـ تـكـونـ حـرـيـصـاـ عـلـىـ سـعـادـةـ الـخـلـقـ وـرـاحـتـهـ، عـلـىـ خـيـرـهـ وـعـدـمـ اـيـذـائـهـ، عـلـىـ صـلـاحـهـمـ وـفـلـاحـهـمـ، عـلـىـ تـحـمـلـ هـفـوـاتـهـمـ وـأـخـطـائـهـمـ مـهـمـاـ كـانـ حـجـمـهـاـ، تـمـاماـ كـمـاـ تـكـونـ مـعـ أـبـنـائـكـ، هيـ لـاـ شـكـ الـأـخـلـاقـ وـالـآـدـابـ الـتـيـ تـجـعـلـ السـلـامـ سـيـداـ فـيـ الـكـونـ، يـنـقـشعـ الشـرـ فـيـ فـضـائـهـ وـيـشـعـ نـورـ الـخـيـرـ مـنـ كـلـ رـبـوـعـهـ، فـحـينـ سـئـلـ أـحـدـ الـمـتـصـوـفـةـ بـمـاـ يـعـرـفـ الـأـوـلـيـاءـ فـيـ الـخـلـقـ، أـجـابـ "بـلـطـفـ لـسـانـهـمـ"ـ، وـحـسـنـ أـخـلـقـهـمـ وـبـشـاشـةـ وـجـوهـهـمـ وـسـخـاءـ أـنـفـهـمـ وـقـلـةـ اـعـتـراـضـهـمـ وـقـبـولـ عـذـرـ مـنـ اـعـتـذـرـ إـلـيـهـمـ، وـتـنـامـ الشـفـقـةـ عـلـىـ جـمـيعـ الـخـلـائقـ، بـرـهـمـ وـفـاجـرـهـ"⁽⁶²⁾

تـلـكـ هيـ أـخـلـقـ الـصـوـفـيـةـ، وـتـلـكـ هيـ نـظـرـتـهـمـ وـتـصـورـهـمـ لـلـشـرـ وـرـمـوزـهـ، تـصـورـ يـتـقـقـ تـمـاماـ مـعـ الـتـصـورـ الـفـلـسـفـيـ الـذـيـ يـقـرـنـ سـعـادـةـ الـبـشـرـيـةـ بـالـأـخـلـقـ وـالـفـضـيـلـةـ وـالـخـيـرـ، فـبـاـكـتسـابـ الـأـخـلـقـ الـعـالـيـةـ، وـبـتـهـذـيبـ الـنـفـسـ وـتـصـفـيـتـهـ يـحـقـقـ

الإنسان انسجامه مع نفسه ومع غيره ومع ربه، وبالتالي يسهم في التخفيف من حدة الشر والكراءة، في تحقيق السلم والسلام بين البشر، مهما اختلفت ألوانهم وعقائدهم، لأن المتصوفة كما الفلاسفة أدركوا - بالقلب والعقل - أن الكون الفسيح، يحكمه منطق التناغم والتفاعل، الانسجام والتآلف، التجاذب والاتصال.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1 أبو عبد الرحمن السعدي: طبقات الصوفية، تح وتعليق مصطفى عبد القادر عطا، ط2، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003.
- 2 أبو عبد الرحمن النيسابوري: جوامع آداب الصوفية، دار جوامع الكلم، القاهرة، دت.
- 3 أبو القاسم عبد الكريم القشيري، رسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، لبنان، 2001.
- 4 أبو نصر عبد الله السراج: اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبط وتصحيح كامل مصطفى الهنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2001.
- 5 أحمد النقشبendi الخالدي: معجم الكلمات الصوفية، تح أديب نصر الدين، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 1997.
- 6 أرسسطو طاليس، علم الأخلاق، إلى نيقوماخوس، ج1، تر وتقديم أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1964.
- 7 أفلاطون، محاورة فيدروس، تر وتقديم أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 8 بول ريكور، صراع التأويلات، تر منذر عياشي، ط1، دار الكتاب الجديد، لبنان، 2005.
- 9 //، فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، تر عدنان نجيب الدين، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، 2003 .
- 10 //، من النص إلى الفعل، تر محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001.

- 11- //، الوجود والزمان والسرد، ط1، تر وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999.
- 12- جانشوالي: التصوف والمتصوفة، تر عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 1999.
- 13- جمال الدين الشاذلي: قوانين حكم الإشراق، مكتبة الأزهرية للتراب، القاهرة، 1999.
- 14- ضياء الدين السهوردي: آداب المربيدين، تج طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، دت.
- 15- عبد الرزاق القاشاني: آداب الطريقة وأسرار الحقيقة، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005.
- 16- عدنان نجيب الدين: مسألة الشر في فلسفة بول ريكور، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 2008.
- 17- نور الدين الزاهي: المقدس الإسلامي، ط1، دار توبيقال للنشر، المغرب، 2005.
- 18- محمد بن عبد الجبار النّفري: المواقف والمخاطبات، تر عبد القادر محمود، تج آرثر آربيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
- 19- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986.

المراجع بالفرنسية:

- 20-:jean chevalier, alin cheerfant , dictionnaire des symboles, ed robbert et jupiter, paris,1969.
- 21-: Leila khalifa, L'initiation à la Futuwwa, IBN ARABI, ed Albouraq, Beyrouth, Libon, 2001.
- 22- Michel Puech, Philosophie du mal, <http://michel.puech.free.fr>. (décembre 2009).
- 23-:mircea eliade, le sacré et le profane, Gallimard, paris,1965.

*بول ريكور فيلسوف فرنسي، ولد عام 1913، وتوفي سنة 2005، عرف فكره العديد من المحطات على امتداد عمره، بدءاً بفينومينولوجيا "هوسرب"، مروراً بشخصانية "مونبييه"، وصولاً إلى الوجودية التي استقى مبادئها من "غريال مرسيل"، لذا يصعب حصر فلسفته في مدرسة بعينها، هو من أكبر قارئي المؤلفات الفلسفية قديمها وحديثها، وأبرز من ألف فيها، إذ جاء إنتاجه غزيراً شاملاً للعديد من الموضوعات، أنتج العديد من المؤلفات ولعل القضية الجوهرية التي طرحتها "ريكور" باستمرار في جل مؤلفاته الفلسفية هي مشكلة الشر ومسألة الخطأ الإنساني.

1- ينظر: أسطوطاليس، علم الأخلاق، إلى نيقوماخوس، ج 1، تر وتقديم أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1964، ص 199-202.

2- أبو القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص 123

*شبّه أفلاطون طبيعة النفس بمركبة مكونة من جوادان مجنّحين وسائق يقودهما، الحسان الأول حسان جيد يجرّها إلى الأعلى، والآخر حسان سيء يجرّها إلى الأسفل، وهو ما يمثل الصراع الذي تعيشه قوى النفس المختلفة (الشهوانية، الغضبية، العقلية)

3- ينظر: أفلاطون، محاورة فيدروس، تر وتقديم أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 62-64

4- نفسه، ص 4

5- ينظر: - عدنان نجيب الدين: مسألة الشر في فلسفة بول ريكور، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 2008، ص 53-60

- Michel Puech, Philosophie du mal, <http://michel.puech.free.fr>, (décembre 2009)

6- بول ريكور: فلسفة الإرادة، الإنسان الخطاء، تر عدنان نجيب الدين، ط 1، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، 2003، ص 20.

7- نفسه، ص 20.

8- ينظر: بول ريكور: صراع التأويلات، تر منذر عياشي، ط 1، دار الكتاب الجديد، لبنان، 2005، ص 348

9- بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص 20.

10- ينظر: بول ريكور: صراع التأويلات، ص 353 - 354.

11- نفسه، ص 340.

12- ينظر: بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص 15.

- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ط1، تر وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999، ص269-271.
- 13- ينظر/ بول ريكور، الإنسان الخطاء، ص 122.
- 14- ينظر: عدنان نجيب الدين: مسألة الشر في فلسفة بول ريكور، ص 114.
- 15- بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص 27.
- 16- أبو عبد الرحمن السّلّمي: طبقات الصوفية، تح وتعليق مصطفى عبد القادر عطا، ط2، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003، ص 26.
- 17- ينظر: بول ريكور، الإنسان الخطاء، ص34-35
- 18- ريكور: صراع التأويلات، ص 342.
- 19- ريكور: صراع التأويلات، ص 370.
- 20- ن克拉 عن عدنان نجيب الدين، ص 166.
- 21- ينظر: نفسه، ص 170
- 22-
- *voir :mircea eliade ,le sacré et le profane, Gallimard, paris, 1965, p17.
- 23- ينظر: نور الدين الزاهي: المقدس الإسلامي، ط1، دار توبيقال للنشر، المغرب، 2005، ص 27.
- 24- السّلّمي: طبقات الصوفية، ص 250.
- 25- ينظر: جانشو فاللي : التصوف والمتصوفة، تر عبد القادر قنيني، أ فريقيا الشرق، المغرب، لبنان، 1999، ص 106-107.
- 26- جمال الدين الشاذلي: قوانين حكم الإشراق، مكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1999، ص 17.
- 27- عبد الرزاق القاشاني: آداب الطريقة وأسرار الحقيقة، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2005، ص 19.
- 28- نفسه، ص 13.
- 29- القشيري، ص 129.
- 30- ينظر: عدنان نجيب الدين، ص 207-208.
- 31- ينظر نفسه، ص 171.
- 32- ينظر: شو فاللي: التصوف والمتصوفة، ص 107.
- *voir :jean chevalier, alin cheerfant, dictionnaire des symboles, ed robbert et jupiter, paris, 1969,p431-439
- 33- ن克拉 عن: عدنان نجيب الدين، ص 174 – 178.

- .237 -34 بول ريكور: صراع التأويلات، ص 235 - 237.
- *ينظر في هذا الصدد عن أسطورة السقوط: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ط 1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986، ص 247-250.
- 35 -السلمي: طبقات الصوفية، ص 283.
- 36 -السلمي، نفسه، ص 88
- 37 -القشيري، ص 192.
- 38 - ينظر: عدنان نجيب الدين، ص 182 .
- 39 -القشيري، ص 189
- 40 - أبو نصر عبد الله السراج: اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبط وتصحيح كامل مصطفى الهنداوي، ط 1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2001، ص 56.
- 41 -السراج، نفسه، ص 56
- 42 - أحمد النقشبendi الخالدي: معجم الكلمات الصوفية، تح أديب نصر الدين، ط 1، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 1997، ص 115.
- 43 -ريكور: الإنسان الخطاء، ص 222.
- 44 - عدنان نجيب الدين، ص 199-200
- نفسه، ص 205.
- 46 -القشيري، ص 127
- 47 -القشيري، ص 127
- 48 -نفسه، ص 132.
- 49 -السلمي، ص 163
- 50 - محمد بن عبد الجبار النّفري: المواقف والمخاطبات، تقد عبد القادر محمود، تح آرثر آربيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 122.
- 51 -نفسه، ص 123
- 52 - أبو عبد الرحمن النيسابوري: جوامع آداب الصوفية، دار جوامع الكلم، القاهرة، دت، ص 47
- 53 - عدنان نجيب الدين، ص 179.
- 54 -نفسه، ص 200.
- 55 -القاشاني: آداب الطريقة وأسرار الحقيقة، ص 13.
- 56-Voir : Leila khalifa, L'initiation à la Futuwwa, IBN ARABI, ed Albouraq, Beyrouth, Libon, 2001, P 21-22.
- 57 -السلمي، ص 97
- 58 - ينظر: عدنان نجيب الدين، ص 212

- . 59- السراج: اللّمع، ص 16 - 17
- 60- ينظر: بول ريكور: الإنسان الخطاء، ص 242،- بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر محمد برادة وحسان بورقية، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 2001، ص318-321.
- 61- ضياء الدين السهوردي: آداب المربيين، نتح طه عبد الرؤوف سعد، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، دت، ص 55.
- . 62- السلمي، ص 313

النقد الثقافي بين إدورد سعيد وعبد الله الغذامي.

*أحمد العزري

جامعة مولود معمرى، تizi�ي - زرو

تدرج مفاهيم النقد الثقافي زمانياً ومعرفياً في الإطار العام للفلسفة ما بعد الحادثة وتتجدد منها كما تعدد لها علاقه مع مختلف تياراتها، وبالخصوص تفكيرات دريدا، حفريات فوكو... وما بعد الحادثة في عمومها توجه فلسفى ومعرفى عام، تنتظم في سياقه عدة تيارات أخرى، وما يلفت النظر في مصطلح ما بعد الحادثة؛ هو الما بعد (POST)، فإذا افترضنا التوافق المبدئي على مفهوم محدد للحادثة¹، يصعب علينا تحديد مفهوم دقيق لها إذا ما افترضت بلفظة الما بعد. فالمرة لا تقرن بالحادثة عينها، بل ترتبط بالعديد من المفاهيم الغربية، إذ نجد ما بعد الكولونيالية، ما بعد البنوية، ما بعد النسوية...، حتى أمكننا القول إنّ الفكر الغربي هو فكر المابعديات لكن هل يعني المابعد -كما هو ظاهر- أنّ النموذج المعرفي السابق قد ولّ وانقضى ولم يعد له أي امتداد؟ ولماذا تظل المفردة السابقة حاضرة في الفكر المابعد؟ أو باختصار شديد ما هي دلالة المابعد؟.

الحق أنّ مصطلح ما بعد الحادثة لا يعني المغادرة التامة للحادثة، كما أنّ مصطلح ما بعد الكولونيالية لا يعني المغادرة التامة للكولونيالية، إذ لا يصنع المابعد حدوداً واضحة بين المرحلتين الفكريتين، إذ حتى مفهوم الحد ذاته أصبح غامضاً، "فليس الحد ما يتوقف عنده شيء ما، الحد كما أدركه الإغريق ما يبدأ منه شيء ما حضوره"².

* طالب في الدكتوراه.

ومفاد هذا الكلام أنَّ ما بعد الحداثة لا تعني الانقضاء التام للحداثة، وأنَّه لا توجد حدود واضحة بين المفهومين (حدود معرفية ومفهومية ولا تهمنا الحدود الزمنية هنا)، وأنَّ هناك نوعاً من التداخل بينهما يخلق فضاءً أو منطقة هجنة وتدخل يمكننا أن نسميها فضاء الما بعد، والمابعد في النهاية "ليس أفقاً جديداً ولا مغادرةً للماضي"³. وهذا لا يعني أنَّ ما بعد الحداثة هي مجرد اجترار لما سبق أو توسيع إشهاري لمصطلح الحداثة، أو تطوير لبعض المفاهيم الحداثية، بل هو انتقال من عَدَ الحداثة منهجاً وطريقة عمل وتفكير إلى اعتبارها ميدان اشتغال موضوعاً للدرس، يقول "مطاع صدفي" في تحديد مفهوم المابعد "إنه اللامفكِر فيه بعد"⁴. وهذا يعني عملياً أنَّ هناك جوانب أهمتها الحداثة يجب إعادة النظر فيها، كما أنه يعني أنَّ الحداثة في مختلف تجلياتها حين رسمت خطاطاتها ومناهجها للقبض على الحقيقة العلمية والفلسفية، قد أهملت بعض القضايا والجوانب، مما جعلها تفشل عملياً في الوصول إلى الحقيقة والشعور باليقين المعرفي بعد ظهور نظرية النسبية وفلسفات الارتباب⁵، كما فشلت البنية في الوقت نفسه في الوصول إلى المعنى، ولذلك جاءت ما بعد الحداثة لتفكيك بنية الحداثة، ليس للقبض على الحقيقة بل لإعلان مبدأ السيرورة والحقيقة والدخول في عالم التأويل المستمر واللانهائي، الذي لا حقيقة فيه ولا مركز ولا مرجع إِنَّه عالم الاختلاف المرجيء بتعبير دريدا.

والفكر الغربي كما هو الفكر الإنساني عموماً، إنما يبحث عن السبل الأنجع للوصول إلى الحقيقة المعرفية، فهي ضالة الفكر، كما أنَّ المعنى هو ضالة النقد، وقد كانت الفلسفات الأولى تطمئن إلى مصادر ومفاهيم معينة تعتبرها مصدر الحقيقة، وهي غالباً مصادر صورية متعلالية أو لاهوتية، لكن دخول الفكر الغربي في عصر الأنوار والثورات الصناعية وضمور الفكر الكنسي، لم تعد تلك المصادر موثوقة وانتقل الغربي إلى طور التجريبية ذات الطابع البنوي الأرثوذكسي، ولكن مع ظهور نظرية النسبية أثبتت الحداثة قصورها كما البنوية، وهذا ما جعل الفكر الغربي يدخل في عصر مابعد الحداثة باعتباره تفكيراً للحداثة.

هل يعني هذا أنَّ ما بعد الحادثة استطاعت الوصول إلى الحقيقة واليقين المعرفي؟.

إنَّ ما بعد الحادثة في جوهرها ليست منهجاً جديداً للقبض على الحقيقة بقدر ما هي إعلان إفلاس؛ أي عدم وجود حقائق مطلقة ولا معنى قار، وهذا ما يذهب إليه فلاسفة كبار كانت أعمالهم المرتكز الأساس لما بعد الحادثة، وهم نيتشه وماركس وفرويد، وما يجمع هؤلاء المفكرين الثلاثة رغم اختلافهم الظاهري هو تسببهم في صدمة قوية وجراح عميق في الفكر الغربي، يضعه في وضعية غير مرحبة، وضع يفرض حضور التأويل.⁶

وحضور التأويل يعني من جهة أخرى غياب الحقيقة المطلقة، هذه الحقيقة التي كانت تغذيها السلطة أو القوة المهيمنة، وبهذا المبدأ ارتبطت أعمال كل من فوكو دريدا وغيرهم من رواد ما بعد الحادثة "إذ ينطلق فوكو مثلاً من المقوله النيشوية "إرادة القوة (السلطة)"، وهذا يعني أننا لا نستطيع الحديث عن حقائق مطلقة أو معارف موضوعية، إذ يتعرف الناس على جزء معين من الفلسفة، أو نظرية علمية كحقيقة حين يتطابق مع أوصاف الحقيقة التي تقدمها الجهات الثقافية أو السياسية السائدة في عصرها أو أعضاء النخبة الحاكمة أو العينات الأيديولوجية الغالبة للمعرفة".⁷

والخلاصة التي يمكننا الخروج بها من كل هذا الكلام، أن المعرفة السابقة كانت تطرح سؤال الماهية أي ما هي الحقيقة أو كيف يمكننا الوصول إلى الحقيقة، أما المعرفة مابعد الحادثة فتطرح سؤال من يقف وراء الحقيقة؛ أي فضح السلط التي تقوم بفركة الحقيقة على مقاسها.

وعلى هذا الأساس تبني منهجية النقد الثقافي، فهو يهدف إلى فضح السلط التي توجه النصوص وتقرير المعنى والقيم على حسب توجهاتها وقيمها، ويبدو أن الثقافة هي السلطة المعنوية المهيمنة والأكثر مقدرة على التحكم في النصوص وتوجيهها، فالثقافة كما يرى مالك بن نبي: "هي مجموعة من الصفات الخلقية،

والقيم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه⁸.

لكن السؤال الذي يعترضنا في مثل هذا المسار، هو ما وظيفة النقد الثقافي؟

أو ما هو مجال اشتغال النقد الثقافي؟

والحقيقة أن النقد الثقافي ورغم ارتباطه بالثقافة، إلا أنها ليست موضوع اشتغاله وإنما يشتغل النقد الثقافي على منتجات الثقافة، إذ "تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي وليس في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراستها ورد تجلياتها وظواهرها"⁹.

وتأتي الأعمال الفنية في مقدمة اهتمامات النقد الثقافي كونها ذات استقبال جماهيري واسع، وتأتي النصوص اللغوية (الأعمال الأدبية) في مقدمة الاهتمامات نظراً للمكانة التي تحملها اللغة في المنظومة ما بعد الحاديثية، وعلى هذا الأساس يكون النقد الثقافي "فرعاً من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية يعني بكشف الأنماط الثقافية المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه".¹⁰

"فالنقد الثقافي يتعامل مع النص بوصفه نسقاً من الرموز والأفكار، بدءاً من مادة النص المحسوسة، وصولاً إلى طبيعته التكوينية، ثم أثره التنفيذي، دون فصل بين هذه الثلاثية، مع ربطها بالواقع الخارجي وحركته الدائمة التي تحكمها ظواهر الاندفاع حيناً، والانفعال حيناً، والتذكر حيناً ثالثاً".¹¹

هذا يعني أن النقد الثقافي في مفهومه العام توجه نقي يهدف إلى الكشف عن الأنماط الثقافية المضمرة داخل الخطابات اللغوية، غير أن مثل هذه التعريفات تبقى عامة فالنقد الثقافي تيار فكري ونقي يحمل عدة مفاهيم ويتضمن في طياته عدة توجّهات، تختلف باختلاف الفقاد الذين اشغلوه عليه من أمثال، فنسنت ليتشه، وتزفتان تودوروف وهذا ما يجعل الإحاطة بكل جوانب النقد الثقافي في مثل هذا

المقام ضرباً من المستحيل، لذلك وجب علينا اختيار نموذج واحد بقصد تبيان مفاهيمه ومقارنتها بالتألق العربي للنقد الثقافي ممثلاً في الغذامي.

ويعد إدوارد سعيد واحداً من النقاد الثقافيين الذين استطاعوا أن يصنعوا لتجهاتهم وأرائهم حيزاً واسعاً من الاهتمام، وقد اشتهر إدوارد سعيد ببحثه في ميدان النظرية الأدبية والنقد الأدبي ونقد الموسيقى وغيرها من ميدانين الفكر، وقد ارتبط اسم سعيد بالنقد الثقافي، الذي يمكن تصنيفه كـ"أغلب كتاباته كالعلم والنص والنقد، والاستشراق، والثقافة والإمبريالية في ميدانه، وللدقّة ترتبط أعماله بمفهوم ما بعد الكولونيالية، إذ يُعد إلى جانب هوسي بابا وغاياتري سيفاك ثالوث النظرية ما بعد الكولونيالية، وإذا أردنا أن نحلّ مصطلح ما بعد الكولونيالية على النحو نفسه الذي حلّنا به مصطلح ما بعد الحداثة، فإن ما بعد الكولونيالية تعني تفكير بنية الخطاب الكوليونيالي، وفضح تمركزاته الداخلية، أما عن علاقة النظرية ما بعد الكولونيالية بالنقد الثقافي، فنكان نجزم أن الأمرين سيان، فما بعد الكولونيالية ما هي إلا تطبيق لمبادئ النقد الثقافي لدراسة الخطاب الكوليونيالي.

وإذا ما عدنا إلى إدوارد سعيد فالحق أن المقام لا يتسع للتفصيل، وإنما القصد تبيان الخطوط العريضة لمشروعه النافي، والتي يمكن تحديدها في نقطتين أساسيتين، **النقد المدني (الدنيوي) والاستشراق (الاستشراق الفني)**، ولتحديد التوجه الفكري العام لسعيد نستعير مقوله فخري صالح "إن مشروعه (إدوارد سعيد) الكبير يتلخص في تفكير الفكر الغربي، ونقد هذا الخطاب الذي اخترع الآخر الشرقي والعربي والمسلم، ليميز ذاته عن آخره الذي يقع في سلم الحضارة، مبرراً حملته الاستعمارية على الشرق، ومن هنا عمل إدوارد منذ كتابه الأول على قراءة منظور الغرب عن ذاته من خلال رؤية الشرق اللاعقلاني"¹².

ومن هذه المقوله يتبيّن لنا أن مقوله الاستشراق مقوله مركبة في فكر سعيد، إذ يهدف إلى تفكير خطابه، وتقويض تمركزاته، غير أنه يتبنّى في ذلك منهجية محددة، هذه المنهجية تتلخص في مقوله **النقد المدني**، ويطرح إدوارد سعيد

هذه المقوله كرد على مقوله النصيه البحته¹³، أو المحايثة البنوية، ويرى بارتباط النص الأدبى ارتباطا وثيقا بكل الظروف المحيطة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية وهذا ما يقصده بمقوله "العالم أو الدنيا"¹⁴، فحتى مقوله النصيه ذاتها كانت وليدة شرط دينوي خاص، يقول سعيد في هذا الشأن: "إن النظرية الأدبية نظرية اليمين أو اليسار سواء بسواء، قد أدارت ظهرها لكل هذه الأشياء،... ولكن ليس من المصادفة في شيء أن يقترن بروز فلسفة أضيق مما ينبغي، أي فلسفة النصية البحته وعدم التدخل النقدي، مع سطوع نجم الريغانية (الرئيس الأمريكي رونالد ریغان) أو بعبارة أخرى مع حرب باردة جديدة ونفاق نفقات التعسکر ونفاقات الدفاع، والانجراف الهائل باتجاه اليمين في أمور تمس الاقتصاد والأيدي العاملة المنظمة"¹⁵.

وعلى هذا الأساس تكون مقوله النقد الدينوي بدليلا للنقد المؤسساتي المبرمج من قبل السلطة المهيمنة، لأن النقد لم يعد بوسعيه التعاون مع هذه المغامرة التجارية، أو التظاهر بتجاهلها لأن ممارسة النقد لا تعني البتة إضفاء مسحة من الشرعية على الوضع الحالى أو الاتحاق بركب طبقة كهنوتية من البطارقة والميتافيزيقيين الدوغماذين، إن كل مقالة في هذا الكتاب تؤكد على الترابط بين النصوص والواقع الوجودية للحياة البشرية والسياسية والمجتمعات والأحداث فالواقع المتعلقة بالقوة والسلطة هي الواقع التي تجعل من النصوص أمرا ممكنا، وهي التي تطرحها لقراء تلك النصوص، وهي التي تستقطب اهتمام النقاد، ولذلك فإنني أقترح أن تكون هذه الواقع مثار اهتمام النقد والوعي النقدي¹⁶

وعلى هذا الأساس يكون مبدأ النقد المدنى هو مراعاة كل الظروف المحيطة بالنص أي عالم النص، بتشكيل النص واختيار توجهاته، وهذا المبدأ هو الوسيلة التي يقرأ بها سعيد الخطاب الاستشرافي، لكن دراسة سعيد للاستشراف لم تكن من نوع الدراسات التي اعتدنا عليها والتي تتحدث عن الاستشراف بمنطق المؤامرة، بل

نظرته للاستشراق تصدر عن "تصور يرفض النظريات الأصولية في فهم الأدب والتاريخ، أي تلك التي ترى في الأصل الغربي مصدر إشعاع يغمر بضيائه الثقافات الأخرى، وكان كتابه الاستشراق بمثابة نقد مضاد لكل هذه النزعات الأصولية".¹⁷

هذا يعني أن سعيد كان يهدف إلى تقويض المركبة الغربية، وفضح تحيزات الخطاب الغربي ذي النزعات الاستعمارية، الذي استطاع بواسطة الاستشراق أن يبدع على مستوى التخييل صوراً نمطية توافق نزعاته وترضي مركبته، وهذا ما نمارسه قوة الاستيطان الصهيونية إذ استطاعت أن تبدع على مستوى التخييل صورة نمطية تظهرها دوماً في ثوب الضحية، بدل من أن تكون الجلاد، مستعملة في ذلك كل السبل المتاحة كالإعلام، الرواية، السينما، بل حتى الموسيقى والرسم، "فأساة الفلسطينيين نابعة من قدرة الصهاينة على بث صورة نمطية عن العرب والمسلمين وجعلهم المواطن الغربي يصدق هذه الصورة".¹⁸

وبالتالي فنحن أمام نمط جديد من الاستشراق، يهتم بالصور المبتدةعة على مستوى التخييل، وهذا ما يمكن تسميته بالاستشراق الفني، لذلك كان اهتمام سعيد بالأعمال الفنية وخاصة الأدبية منها، والتي جعلت من الشرق موضوعاً لها أو مسرحاً لأحداثها، والتي أضمرت في طياتها فكرة التفوق الغربي، ولم يكن هدفها اكتشاف الشرق كموضوع علمي، وإنما كان القصد اكتشاف أو بناء الذات الغربية من خلال الآخر الشرقي المختلف، ولذلك في إطار ثنائية اللوغوس والميتوس نسب المستشرقون في أعمالهم كل ما هو غير عقلاني وسحراني و مليء بالغرائبية، للبيئة الشرقية.

إنَّ الشرق فضاء عجائبي بامتياز، كما نسبت فكرة اللوغوس إلى الغرب، وهو على النقيض تماماً و لأنَّ الشرق يعني الميتوس والغرب يعني اللوغوس، يقول إدوارد سعيد في هذا الصدد: "إنَّ قوة الاستشراق ومجاله لم ينتجا كمية لا بأس بها

من المعرفة الإيجابية بالشرق فحسب، بل كذلك نوعاً من المعرفة من الدرجة الثانية، وتكمّن في مواضع مثل الحكاية الشرقية وأسطورة الشرق المجهول السري، وهي معرفة لها حياتها الخاصة، سماها في جي كيرنان التسمية الملائمة "حلم اليقظة الأوروبي الجماعي بالشرق"¹⁹.

مفاد هذا أن الشرق الذي صنعه خطاب الاستشراق شرق لا أساس له في الواقع، بل هي على مستوى المتخيل والصورة، فالخطاب الاستشرافي "أبدع على صعيد التصور شرقاً متخيلاً لا صلة له بالشرق الحقيقي، ويحول الشرق إلى مرآة يقرأ فيها ذاته، فالغرب منذ العصور الوسطى ينظر إلى ذاته كغرب عبر نظرته إلى الشرق المختلف".²⁰

وخلالصة الأمر أن إدوارد سعيد وظف مقولات النقد الثقافي الذي يعد أحد أهم رواده في الحضارة الغربية، في قراءة الخطاب الاستشرافي، وفضح تمركزاته وتصوراته النمطية والقبلية، كما اقترح مفهوم النقد المدني كبديل لمفهوم النصية المغلقة، غير أن محط اهتمام إدوارد سعيد كان النصوص الأدبية التي تقع على الحدود بين الثقافات، التي تتجلى فيها سيطرة الصور النمطية والتمركزات أو الرغبة في السيطرة، وهو يهدف إلى فضح هذه الأنماط وكشف أسلوباتها، فهو يرى أن هذه هي وظيفة الناقد بهدف الوصول إلى مفهوم المثقافة القائم على التجاوز الإنساني وليس التعامل بمنطق النرجسية والتتفوق، هذا الفضاء هو الفضاء نفسه الذي يسميه هومي بابا بفضاء الهجننة والترجمة الثقافية.²¹

إن النقد الثقافي مثل غيره من المناهج النقدية والفكرية كالبنيوية والتفكير استطاع أن يجد طريقه إلى الفكر العربي، عن طريق أعمال الترجمة والاقتباس، ومن بين أهم النقاد العرب الذين توسلوا بمقولات النقد الثقافي في قراءة منتجات الثقافة العربية، نجد الناقد السعودي عبد الله العذامي، من أكثر النقاد تحمساً للنقد الثقافي وصاحب مقوله موت النقد الأدبي والنقد الثقافي بدلاً عنه.²²

وقد حاول الغمامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأساق الثقافية العربية" قراءة الخطابات العربية التراثية والمعاصرة، وبالتحديد الخطابات الثقافية والشعرية بدءاً من أبي تمام والمتibi وصولاً إلى نزار قباني وأدونيس من منظور النقد الثقافي، ولا يهمنا في الدرجة الأولى المفاهيم والتعرifات المختلفة التي يعطيها للنقد الثقافي، بل ما يهمنا هو الجانب الإجرائي.

وبيني الغمامي كل قراءته على مسلمة وهي وجود نسق ثقافي واحد ومسطير، يمتد من العصور الأولى للحضارة العربية إلى يومنا هذا، كما يطرح مفهوم النسق الثقافي كمفهوم مركزي في مشروعه المقترض للنقد الثقافي²³، وإذا سلمنا مبدئياً بصحة هذه المسلمة:

فما مفهوم النسق الثقافي عموماً؟

ثم ما هي تجلياته في الخطابات العربية؟

سبق لنا وأن أشرنا أن السلطة بمفهومها الواسع تسعى إلى فبركة الحقيقة والمعنى بالشكل الذي يرضي توجهاتها، وهذا التأثير يتحول إلى ما يشبه التحيزات الفكرية والإيديولوجية لدى الكتاب كما لدى القراء، مما يؤدي بهم إلى محاولة نشر التوجهات الخاصة، بشكل مضرم داخل الخطابات سواء قصدوا ذلك أم لم يقصدوا، متسللين في ذلك بالجماليات الفنية للنصوص الإبداعية، كونها أكثر جماهيرية، هذا ما يقرّه الغمامي حين يقول: "مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أساقفها تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيلة الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأساق وأشدّها تحكماً فينا"²⁴.

ويبدو أنَّ الطبيعة الهلامية لمفهوم النسق جعلت الغمامي بدل أن يعطي تعريفاً محدداً للنسق الثقافي، يذهب إلى تحديد الشروط التي يتجلّى بها، متحججاً بأنَّ النسق الثقافي لا يتحدد عبر وجوده المجرد، وإنما عبر شروط معينة، ومن الشروط التي يطرحها الغمامي:

- أَن يكون هناك نسقان واحد ظاهر وآخر مضمر.
- يكون المضمر مضاداً للعلني.
- جماهيرية النص ومقوبيته العريضة.
- جمالية النص²⁵.

إن هذه الشروط التي يطرحها الغذامي لظهور النسق التقافي، إنما هي مفاهيم مجتبلة من النقد التقافي عند الغرب، وليس القصد هنا مناقشة مدى سلامتها، وإنما نبدي تحفظاً حول شرط أن يكون النسق المضمر متناقضاً مع العلني فهذه المسلمات التي قامت عليها التفكيكية دون أن يكون لمثل هذا الحكم دليل مقنع، ثم إن الغذامي يفترض وجود نسق ثقافي واحد ظل مسيطراً على الخطابات العربية، وهذا ما يمكن مناقشته كما أنه يجعل مشروع الغذامي على نوع من الهشاشة إذ يمكن وبسهولة دحض كل أقواله إذا أثبت وبالدليل وجود عدة أساق أخرى إلى جانب ذلك النسق أو تغير الأساق بتغير المراحل الزمنية.

إن النسق التقافي الذي يقصده الغذامي هو نسق مرتبط بالشعر العربي، فقد كانت للعرب في العصر الجاهلي وصدر الإسلام منظومة أخلاقية، يشكل الكرم قيمتها المركزية، فهو لب العلاقة بين الذات والآخر، وأي تغيير يمس هذه القيمة يؤثر على كل المنظومة القيميه العربية²⁶، وهذا ما حدث عند ظهور المدينة وثقافة المديح والتکسب دون النظر إلى مقياس الصدق والكذب، فالمنفعة هي لب العلاقة بين المادح والمدحوم، يقول الغذامي: "اختفى الحس النقدي مذ جرى تسويق الكذب بوصفه شرطاً جموهرياً للمديح يقبله المدحوم ولا يخجل منه المادح، وتواتلت المؤسسة الأدبية مع اللعبة وجرى تبرير القول الشعري من حيث هو فن لا يقاس بمقاييس الصدق والواقع، ... ومذ كان الشعر هو الفن الأول عربياً وهو ديوان العرب، وبما أنه كان كذلك فقد أدى دوراً مزدوجاً حيث توسل بجمالياته لتتمرر قبحياته، وتشعرنـت الثقافة وصارت صوراً شعرية تحمل كل عيوب الشعر".²⁷

إن النسق الذي يقصده الغذامي هنا هو تشعرن الذات والقيم العربية، والتي تعبّر عنها عدة مقولات كـ: **الفحولة**، والشعر ديوان العرب، ويحق للشاعر ما يحق لا يحق لغيره، والشاعر لسان القبيلة، هذا ما أدى إلى ظهور نسق ثقافي مضمّن في جل الخطابات العربية، يسميه الغذامي "النسق الفحولي" "جرى تقافياً اختراع الفحل الذي ابتدأ فحلاً شعرياً غير أنه تحول ليكون فحلاً ثقافياً... وما ذاك إلا لأن الشعر هو علمنا وديواننا وما يحدث فيه يصبح شخصيتنا".²⁸

هذا ما أدى بالغذامي إلى التساؤل، هل كان المتتبّي شحادةً عظيمًا أو مبدعًا عظيمًا، أم هو الاثنان معاً؟

وهو يقصد بهذا أن المتتبّي كان نتاجاً لهذا التحول الثقافي، وممثلاً ممتازاً للنص الفحولي الطاغي والمتعالي عن الواقع، ولم يقتصر هذا التحول على العصور الأولى للثقافة العربية بل يستمر إلى الحداثة إذ ظل النسق الفحولي هو المسيطر، وهذا ما أدى بالغذامي إلى القول برجعية الحداثة²⁹. كما يتجلّى كذلك في الخطاب السحراني اللاعقلاني الذي يستخدمه أدونيس بهدف التعلّي والاستفحال والهروب من سلطة الواقع، الذي يحكم غيره من البشر ولا يحكمه هو كشاعر فحل.³⁰

يرى الغذامي أن النقد الأدبي بسبب اهتمامه بالجوانب الجمالية والبلاغية ليس قادرًا على فضح مثل هذه الأساقف، لذلك وجب علينا التوصل بالنقض الثقافي، لكنه لا يقف عند حد الاستعانة بالنقض الثقافي بل يتتجاوزه إلى إعلان موت النقد الأدبي، كونه عجز عن الكشف عن هذه الأساقف، ووصل سن الشيخوخة كما هي سنة كل العلوم³¹. وبغض النظر عمّا إذا كان هو صاحب هذه المقوله أو أنها مقتبسة، إلا أنها مقوله نسقيّة جرى الاعتماد عليها في الخطاب الفكري للتسويق للأفكار والأراء الجديدة، يقول إمبرتو إيكو في تعليقه على مقوله موت العالمة: "تعج المنشورات الثقافية في عصرنا بمثل هذه الشواهد المأتمية، لذا لا بد

للكثرين أن يستهوا درس السيميائية معلنين موت العلامة وبما أنه من النادر أن يسبق مثل هذا الإعلان تحليل فلسي للمفهوم، أو إعادة نظر فيه من خلال السيميائية التاريخية فإن ذلك يعني أننا حكم بالإعدام على شيء لا هوية له، وعلى هذا الأساس يصبح من السهل بعث الميت إلى الحياة مع الاكتفاء بتغيير اسمه³²، وهذا ما ينطبق تماماً على مقوله موت النقد الأدبي، ويبدو أن هذا هو مركز الفرق بين الغذامي وإدوارد سعيد، فما طرحة سعيد في النقد المدني هو توسيع لأفق النقد الأدبي ليشمل كل الظروف الدينوية المحيطة به، أما الغذامي يسعى إلى استئصال مقوله النقد الأدبي.

وعلى هذا الأساس يمكننا القول أن الغذامي رغم إحراره السابق في النقد العربي، انساق كثيراً خلف تبرير اختياراته المنهجية، وهذا ما جعله يهتم بمنهجية النقد التفافي والدفاع عنها، بدل أن يهتم بموضوع الدرس وهو نصوص الثقافة العربية. وهذا عكس إدوارد سعيد الذي صرف كل جهده لتفكيك الخطابات الغربية الإمبريالية، وخطاب الاستشراق على وجه الخصوص. كما أن تركيز الغذامي على المقارنة بين النقد التفافي والنقد الأدبي، جعله في الكثير من المواقع يتناسى الأسس المعرفية التي يستند إليها النقد التفافي، ولا أدل على ذلك من مقوله القبحية التي يستخدمها، فهي مقابل لمفهوم الجمالية في النقد الأدبي أكثر من كونها مقوله في النقد التفافي، الذي يستعمل المشتغلون عليه مقوله إرادة السلطة وإرادة القوة المجتبأة من فلسفة كل من نيتشه وميشيل فوكو.

قائمة المراجع:

- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، بيروت، 2000
- إمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005
- فخرى صالح، إدوارد سعيد دراسة وترجمات، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر وبيروت، ط1، 2009.
- رومان سلن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفراتي، عمان، ط1، 1996.
- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار رؤية، القاهرة،
- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأساق الثقافية العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 2006.
- عبد الله الغذامي، وعبد النبي اسطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر دمشق وبيروت، ط1، 2004.
- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، دمشق، ط1، 2000.
- محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 90.
- مطاع صфи، نقد العقل الغربي الحادة ما بعد الحادة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990.
- ميشال فوكو، جينالوجيا، المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2008.

- هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2007.

المقالات:

- سالم يفوت، الاستشراق وعي بالذات من خلال الوعي بالأخر، مجلة أيس، وزارة الثقافة الجزائر، العدد 2، 2007، ص 42.

الموقع الإلكتروني:

- إدوارد سعيد، الاستشراق، مكتبة ديوان العرب الإلكترونية.

الهوامش:

1- لا نقصد هنا أن مصطلح الحداثة من البديهيات المتفق عليها، بل قلنا ما قلناه لصرف الانتباه إلى مفردة الماييد حسراً.

2- هومي بابا، موقع الثقافة، تر: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 37.

3- هومي بابا، موقع الثقافة ، ص 37

4- مطاع صدفي، نقد العقل الغربي الحداثة ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1990، ص 10.

5- المصطلح مأخوذ عن عادل مصطفى، ويقصد به ثلاثة اتجاهات قامت على تفكير وتدمير اليقينيات والأسس المعاوائية للفكر الغربي، وهي فلسفات كل من نيتشه وفرويد وماركس، ينظر عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار رؤية، القاهرة، ط1. 2007، ص 30 وما بعدها.

6- ينظر، ميشال فوكو، جيناليجيا، المعرفة، ترجمة أحمد السلطاني وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 83.

7- رومان سلين، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفراتي، عمان، ط1، 1996، ص ص 147 -148.

8- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيورت، دمشق، ط1، 2000، ص 74.

- 9 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنماط الثقافية العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 2000، ص 81.
- 10 المرجع نفسه، ص ن.
- 11 محمد عبد المطلب، النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 90.
- 12 فخري صالح، إدوارد سعيد دراسة وترجمات، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر وبيروت، ط1، 2009، ص 7.
- 13 ينظر، إدوارد سعيد، العالم والنص والنقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، بيروت، 2000، ص 7.
- 14 ينظر، المرجع نفسه، ص ن.
- 15 ينظر: المرجع السابق، ص 8.
- 16 المرجع نفسه، ص 9.
- 17 فخري صالح، المرجع نفسه، ص 16.
- 18 فخري صالح، المرجع السابق، ص 16
- 19 إدوارد سعيد، الاستشراق، مكتبة ديوان العرب الإلكترونية، ص 94.
- 20 سالم يفوت، الاستشراق وعي بالذات من خلال الوعي بالآخر، مجلة أيس، وزارة الثقافة الجزائر، العدد 2، 2007، ص 42.
- 21 هومي بابا، المرجع السابق، ص 11.
- 22 عبد الله الغذامي، وعبد النبي اسطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر دمشق وبيروت، ط1، 2004، ص 11.
- 23 ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 77.
- 24 المرجع نفسه، ص 77.
- 25 ينظر: المرجع نفسه، ص 76 إلى ص 81.
- 26 ينظر المرجع نفسه، ص 152.
- 27 المرجع السابق، ص 153.

- المرجع نفسه، ص 119 . 28
- المرجع نفسه، ص 234 . 29
- المرجع نفسه، ص 248 . 30
- . 31 ينظر عبد الله الغامدي وعبد النبي اسطيف، المرجع السابق، ص ص 11، 12.
- . 32 إمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2005، ص 44.

التشاكل ونماذج العلم المعرفي قراءة في مفهوم "ذاكرة الجسد" أنموذجاً

نادية ويدير *

جامعة مولود معمرى، تizi - ززو

1- التشاكل: يعد التشاكل (isotopie) الآلية الإجرائية التي استقاها غريماس (A.J. Grimas) من ميدان الحقول العلمية كالفيزياء والكيمياء، وحوله إلى مجال تحليل الخطاب الأدبي في سيميائته المحايضة.

يخص التشاكل في مجال الكيمياء، العناصر الكيميائية المشابهة التي لا تختلف إلا في عددها أو كتلتها، مما يوضح التقارب النظري بين استثمار التشاكل في مجال الكيمياء، واستثماره في مجال الدلالة حيث الاهتمام بالتماثلات العلمية بين الكلمات المنتمية إلى نسق واحد، ويقصد بالتماثل في المجال اللساني، أو السيميائي عام، العلاقة التي تجمع كلمات الخطاب ضمن إطار دلالي واحد، على الرغم من اختلافها المبني على تباين العمليات الداخلية التي تقدمها كل كلمة على حد¹.

لعب التشاكل ولا يزال دوراً مهما في السيميائيات المعاصرة، وخصوص مفهومه إلى التطور عبر انتقاله بين الباحثين، إذ تم تعريفه بطرق مختلفة نعرض بعضها فيما يلي:

- **تعريف غريماس:** ربط غريماس مفهوم التشاكل بالمحور المضمنوني الذي يمثل المجموعة المتراكمة من المقولات المعنوية، أي المقومات المتكررة داخل حكاية ما والتي تساعده في قراءتها².

توصّل محمد مفتاح من خلال مناقشته التعريف الذي قدمه غريماس أن "هذا الجزء من التعريف لا يشمل إلا التشاكل المعنوي. كما أنه اقتصر على الحكاية في حين أن التشاكل موجود ملاصق لكل تركيب لغوي"³ لذلك يعد تعريف غريماس للتشاكل تعريفاً قاصراً.

* طالبة في الدكتوراه

- **تعريف راستي:** يعرف فرنسوا راستي (F.Rastier) التّشاكُل على أنه تكرار للوحدات اللّغوية مهما كان نوع هذه الوحدات، وبذلك يكون قد عَمِّمه ليشمل التّعبير والمضمون معاً، فراستي قد وسّع المفهوم وفتح له مجالاً يشمل التّشاكُل الصوّتي، النّبري، الإيقاعي، المعنوي⁴.

يرى مفتاح أنّ تعريف راستي يضيف عناصر أخرى لما جاء عند غريماس، لكن على الرّغم من اختلاف هذين الباحثين حول مفهوم التّشاكُل، إلا أنّ هناك عناصر مشتركة بينهما وهي أنّ التّشاكُل⁵:

- لا يحصل إلاّ من تعدد الوحدات اللّغوية المختلفة، بمعنى أنّه ينبع عن التّباين.
- يمثل الآلة التي يحصل بها الفهم الموحد للنص المقتروء.
- يعد الضامن لانسجام أجزاء النّص وارتباط أقواله.
- يتولّد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتّمه طبيعة اللغة والكلام.
- يعمل على إبعاد الغموض والإبهام اللذين يكونان في بعض النّصوص التي تحتمل قراءات متعدّدة.

- **تعريف جماعة مو:** اقترحت جماعة مو بدورها تعريفاً يرى في التّشاكُل تكراراً مقتناً لوحدات الدال الصوّتية أو الكتاكيتية وللبنيات التركيبية على المستوى الامتدادي للقول، وقد لاحظ محمد مفتاح أنّ التعريف الذي جاءت به الجماعة لا يصلح إلا للخطابات العلمية أو ما شابهها، في حين لا يقبل به الخطاب الشّعري⁶، ولذلك يعتبر تعريف جماعة مو للتّشاكُل تعريفاً ناقصاً أيضاً.

- **تعريف محمد مفتاح:** لتجنب النّقص الذي ينبع من تعريف جماعة مو وما سبقه، يقدم مفتاح تعريفاً سعى من خلاله إلى التّدقّق في مفهوم التّشاكُل وتوسيعه ليشمل ظواهر أخرى خارج النّص، حيث لاحظ أنّ كل التّعاريف السابقة محلية، أي متعلقة بالقول-الخطاب في انغرافه على نفسه- مغفلة بذلك تناسله، وعليه فالتشاكُل عند مفتاح هو: "تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداوילية ضمناً لانسجام الرّسالة"⁷، ويقصد مفتاح بالإركام الاختياري في المجال الصوّتي في قصدية توظيف أصوات معنية لدلالة ما، أما الإركام القسري، فهو استعمال الأصوات بتلقائية للتّواصل، ولعلّ أهم ما أضافه هذا

التعريف هو عنصر التداول الذي خلت منه التعريف السابقة، ويقصد مفتاح بالتداول معناه العام، أي علاقة المتكلّم باللغة وعلاقته بالمخاطب وبالسياق الضامن لنجاعة عملية التواصل ووجاهتها، على أنّ أهم ما أضافه الباحث في تعريفه للتشاكل هو إدماج عنصر التناص، فالنص مهما كان ليس إلا إركاماً وتكراراً لنوافذ معنوية موجودة قبلاً، لأنّ كل خطاب هو حوار مع خطاب آخر أو خطابات أخرى قصد دعمها «التنمية الإيجابية» أو دحضها «التنمية السلبية»، والتشاكل في نظر الباحث إحياء يكشف التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وليس انسجام الكلام فقط⁸.

يقدم التشاكل في السياق الذي طرحته مفتاح كالية وصفية لاستخراج بواطن النص، لأنّه مؤسس على ثوابت لغوية وأنثروبولوجية، تهدف إلى⁹:

- الحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقف مفهومي معين في الاستعمال اللغوي.

- إثبات اختلاف الثقافات في جوانب وتماثلها في جوانب أخرى.

- البحث عن البنى المعرفية الكامنة خلف الأساق المعجمية لمجتمع ما.

- إثبات انسجام رسالة النص.

يتميز مفهوم التشاكل المحدد آنفاً بخاصية التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية، ما يجعله يجمع بين التحليل المفردي والجملي والصي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وعن حاجته، وأليات إشباعها¹⁰، بيد أنّ الممارسة يقول مفتاح - نتبين أنّ التحليل بالمقومات الذاتية لا يتحقق إلا في قدر ضئيل من الكلمات، لذلك فإنّ المقومات السياقية والتفاعلية هي التي يجب أن توظّف فيه لأنّ كثيراً من المقومات يضيفها القارئ من عنده بناءً على السياق العام ومعرفته الخلفية¹¹، وهذا ما يجعل التحليل مرتبطاً بالمعرفة الموسوعية التي تسمح بتشييد مقومات سياقية كفيلة بالتأليف بين المفردات المترافق ما يجعلنا نتجاوز معناها المعجمي إلى إيحاءاتها المختزنة في موسوعتنا، فنسحب منها ما يلزمها للتحليل¹²، ويتبّع ذلك أكثر مع التشاكلات الاستعارية.

- **التشاكل الاستعاري:** يتحقق التشاكل الاستعاري عندما تدخل الكلمات في علاقات قصد بناء المعنى الاستعاري، حيث ترد هذه الكلمات محمّلة -كل واحدة على حدٍ- بعدد من السمات التي تخصّصها، وينتُج عن التركيب بينها عملية إضمار سمات وتنشيط أخرى حتى ينسجم الكلام، كما يتم الاستغناء عن الكثير من السمات الأخرى التي يمكن أن تنشط في سياقات مغایرة؛ فالكلمة في ذاتها متعددة السمات لا تتخلّص من كثافتها إلاّ عندما تدرج في سياق تركيبي معين، حيث تبدأ عملية التكيف التي ينبع عنها انسجام الجملة الاستعارية أو تشاكلها؛ ويتحقق تشاكل الجملة الاستعارية بواسطة تخلّص الكلمة من سماتها المتعددة، وتنشيط السياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة¹³.

يتَّضح مما سبق أنَّ التشاكل الاستعاري "يقوم على تكرار سمات عبر التركيب، ويؤدي هذا التكرار إلى انسجام الجملة الاستعارية وعدم التباسها، حيث يقوم التركيب بعملية إضمار سمات وتنشيط أخرى قصد تحقيق هذا الانسجام"¹⁴، لذلك يمكننا القول أنَّ "المعنى الاستعاري ينبع عن آلية التشاكل السمي"¹⁵، حيث تقوم الاستعارة بإعادة تنظيم السمات، فتتخلّى الكلمات عن بعض سماتها وتكتسب أخرى بفعل دخولها في علاقات تركيبية معينة، وفيما يلي سنبيّن فاعلية الاستعارة في إعادة تنظيم السمات من خلال تحليل بعض النماذج التطبيقيّة على النحو الآتي:

أ- **تحليل استعارة:** "عار أن شترى الوطن ونبيعه حلما في السوق السوداء".¹⁶ تحمل كلمة «وطن» في هذه الاستعارة سمات متعددة من مثل: [+معنوي، [+هوية، [+انتفاء، [+إنسان]، لكن عندما تدخل هذه الكلمة في التركيب تضمِّر هذه السمات وتنشط بدلها سمات أخرى من مثل: [+مادي]، [+عملة صعبة]، [+إنسان]، [+صفقة غير مشروعة] باعتبار البيع والشراء الذي يتم في السوق السوداء، وعلى هذا فإنَّ كلمة «وطن» هنا مخصوصة لتحديد معنى «التعامل غير المشروع» حيث تبني الدلالة فيها حسب السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة.

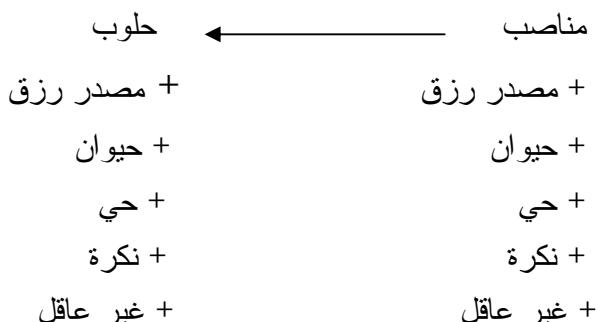
يتَّضح أنَّ التشاكل في هذه الاستعارة يتحقّق بطرقتين:

- ملاحظة تكرار السمة [+عملة صعبة] الملزمة في الفعل «اشترى» و«باع»، وعرضية في الاسم «وطن»، عندما نؤوّل «الوطن» باعتباره بلد الانتفاء.

- ملاحظة تكرار السمة [صفقة غير مشروعة] الملازمة «للوطن» في الفعل «اشترى» و «باع» في السوق السوداء، وذلك عندما ننطلق من تأويل «الوطن» باعتباره عملة صعبة يتّم المتاجرة بها في السوق السوداء بصفة غير مشروعة.

ب- تحليل استعارة: «المناصب الحلوّب».¹⁷

يتمّ في هذه الاستعارة إعادة تنظيم السمات الدلالية بطريقة يحافظ فيها المصدر «حليب» على سنته الملازمة [+حيوان]، أمّا السمة الملازمة في المناصب [+إنسان] فإنّها تضمر وتنشّط مكانها السمة [+حيوان] باعتبار الحيوان مصدر رزق «البقرة الحلوّب»، انطلاقاً من الربح المحقّق في هذه المناصب «مال، جاه، نفوذ» التي تبعد السمة [+إنسان] وتنشّط بدلها سمة [+الحيوان]، فيكون التّمثيل السّمي لهذه الاستعارة كالتّالي:

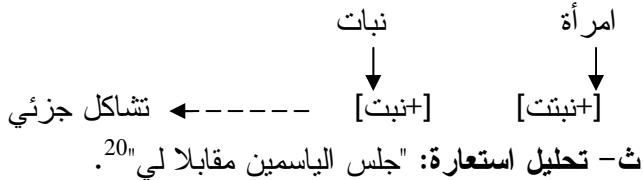


يدخل هذا النوع من التّشكّل ضمن ما يعرف بالتشاكّلات الجزئيّة، حيث أقام البنية الدلالية وحدّ مستوى من المعنى، باعتبار أنّ إضمار السمة [+إنسان] من المناصب تأتي لما هو مجسّد في الواقع «ثراء فاحش، مصدر مالي غير منقطع»، حيث تعمل الاستعارة هنا على "حذف تفصيلات، وتجعل أخرى مكانها"¹⁸، فالمتّaci لبنيّة «حليب» يفهم أنّ الكاتبة أرادت أن تحيل إلى مصادر مالية كبيرة وغير منقطعة. فالحليب» صفة البقرة كثيرة الحليب وعليه فهي مصدر مال ورزق، وقد أطلقت مستغانيّي هذه الصّفة على المناصب العليا للدولة باعتبارها مصدر مال وثراء.

ت- تحليل استعارة: «لأنك امرأة نبتت في دهاليزي السرية».¹⁹

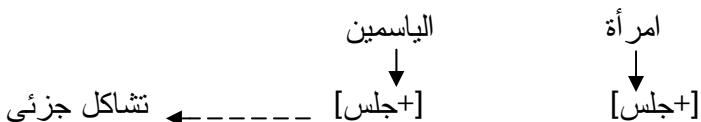
يتّعّين في هذه الاستعارة وجود السمة [نبّتت] في الاسم «امرأة»، حيث يحافظ الاسم «نبات» على السمة الملازمة [نبّتت] أمّا السمة الملازمة في المرأة

[+إنسان] فإنّها تضمر وتنشّط مكانها سمة أخرى هي [+نّبت] ليصبح التّمثيل السّمّي لهذه الاستعارة كالتّالي:



ثـ- تحليل استعارة: "جلس الياسمين مقابلاً لي"²⁰.

يعتّين في هذه الاستعارة وجود سمة المرأة الملزمة [+جلس] كسمة عرضية في الاسم «ياسمين»، حيث حافظ الاسم «امرأة» على سمة المرأة [+إنسان]، أمّا السّمة الملزمة للياسمين [+نبات] فتضمر في هذا السّياق وتنشّط مكانها سمة أخرى [+جلس] الخاصة بالمرأة، فيكون التّمثيل السّمّي لهذه الاستعارة كالتّالي:



انطلاقاً من النّماذج التطبيقية نخلص إلى أنّ مشكلة المعنى التي تطرحها الاستعارة تحصرها مسألة إعادة التّشكيل السّمّي²¹، والذي يتحقق في مستويين²²:

- مستوى يلاحظ فيه تكرار السّمة أو «السمّات» التي تدخل طرفي الاستعارة في طبقة واحدة، ويتحقق التّشاكل فيه بصفة جزئية.
- مستوى يلاحظ فيه تكرار السّمة أو «السمّات» المسوّغة للاستعارة والضامنة للتّشاكل الكلي.

إنّ الحديث عن التّشاكل الكلي لا يقتصر على التّشاكلات الجملية، بل يتعداها إلى التّشاكل النّصي الذي يتحقّق القراءة المنسجمة للنصوص، وارتباط التّشاكل بانسجام الخطابات أمر نجده عند الباحثين الذين جاءوا بعد غريماس، وتحديداً الذين أضافوا إلى مفهوم التّشاكل بعده تداولياً مرتبطاً بالسّياق الخارجي وصاحب النّص، ومن بين هؤلاء الباحثين نذكر أميرتو إيكو الذي لم يبعد مفهوم التّشاكل عن مجال التعاون النّصي الذي يساعد القارئ على تأويل الخطاب حيث حدد إيكو وظيفة التّشاكل في²³:

- فك الالتباس عبر الجملي أو النّصي، وربّما يخص أيضاً بعض الجمل والمركبات الاسمية.

- تغطية ظواهر سيميائية متعددة قابلة للتحديد باعتبارها انسجاماً لمجرى القراءة في مختلف المستويات النصية.

- يعمل على استقرار مجرى المعنى الذي يبرزه نص ما حين تخضعه لقواعد الانسجام التأويلي.

يتضح مما سبق أنَّ "وصف التشكُّل" مشروط بالقدرة التأويلية التي تحكمها وتوجّهها موسوعة القارئ²⁴، وهو ما يؤكّد فرضية أنَّ التشكُّل هو القراءة المنسجمة للنصوص، وفيما يلي سنحاول تحليل مجموعة من الاستعارات بهدف عرض بعض التشكُّلات الدلالية التي تمثل في معظمها تشاكلًا كليًا لنص ذكرة الجسد.

1- تشاكل (الذاكرة/الألم):

نلاحظ أنَّ الخطاب الروائي في ذكرة الجسد يحقق تشاكلات دلالية لمفهوم الذاكرة ومفهوم الألم، يتضح ذلك من خلال الاستعارات الخاصة بالذاكرة والتي نحلل بعضها فيما يلي:

أ- تحليل استعارة: "نحن لا نشفى من ذاكرتنا"²⁵.

مرض	الذاكرة
[+إنسان]	[+إنسان]
[+مادي]	[+معنوي]
[الم]	[نفسى]
[معاناة]	[+ماضي]
[عضوٍ]	
[نفسى]	

يشير الجدول إلى أنَّ كلمة «ذاكرة» تتميز بسمات محددة تختلف عن السمات الخاصة بكلمة مرض، لكن الاستعارة هنا تقوم بإعادة تنظيم السمات حيث تصبح الذاكرة حاملة لسمة الألم الخاصة بالمرض كالتالي:

الذاكرة

↓
/+إنسان/، /+معنوي/، /نفسى/، /+ماضي/، /الم/.

بـ- تحليل استعارة: "الذاكرة المعطوبة"²⁶.

إنسان معطوب	الذاكرة
[+إنسان]	[+إنسان]
[+حرب]	[+معنوي]
[+عطب]	[+نفسي]
[+ألم]	[+ماضي]

تم في هذه الاستعارة تشبيه الذاكرة بـإنسان معطوب، وهنا تكتسب الذاكرة سمة الألم الذي يسببه العطاب كـالآتي:

الذاكرة



/+إنسان/، /+معنوي/، /+نفسي/، /+ماضي/، /ألم/.

تكتسب ذاكرة خالد سمة الألم عند تذكره لبتر ذراعه أثناء الثورة والمعاناة التي كان يعيشها إثر ذلك، حيث كان يخجل من ذراع بدلته الفارغ الذي كان يخفيه في كل مرة في جيب سترته، كان يخجل أن ترافقه ذراعه المبتورة في الميتزو وفي المطعم وفي المقهى، وفي الطائرة، وفي حفل يدعى إليه، مما يتسبب له في ذكريات أليمة تذكره دائمًا بأنه من معطوبـي الحرب الذين استغنى عنهم الوطن بعد الاستقلال.

تـ- تحليل استعارة: "من يوقف نزيف الذاكرة الآن؟"²⁷.

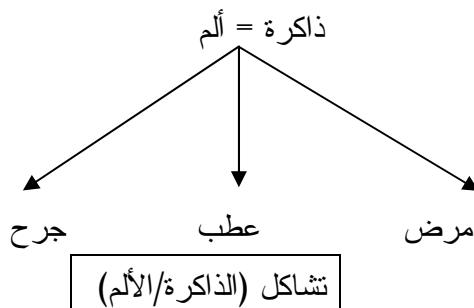
جرح	الذاكرة
[+ مادي]	[+إنسان]
[+ عضوي]	[+معنوي]
[+ إصابة]	[+نفسي]
[+ نزيف]	[+ماضي]
[دم]	
[ألم]	

على الرغم من أن السمات الخاصة بالذاكرة تختلف عن السمات الخاصة بالجرح، فإن الاستعارة هنا أعادت تنظيم السمات بصفة سمحـت للذاكرة أن تكتسب سمة الألم الخاصة بالجرح الذي ينزف على الشكل الآتي:

الذاكرة

/+إنسان/، /+معنوي/، /+نفسي/، /+ماضي/، /+الم/.

بعد تحليل الاستعارات الثلاث يمكننا القول - مستخرجين - أن دلالة الألم تتشاكل مع الذاكرة، ويمكن أن نمثل ذلك على النحو الآتي:



يتتحقق التشاكل الكلي لمفهوم «الذاكرة» ومفهوم «الألم» في الخطاب الروائي لـ «ذاكرة الجسد» من خلال تكرار سمة «الألم» المصاحبة للذاكرة على المستوى الكلي للنص، وتتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الألم الذاكرة تسبّب فيه الحرمان الذي عاشه بطل الرواية جراء فقدانه لـ: أمّه وذراعه اليسرى ووطنه وحبه، وعلاوة على تشاكل مفهوم الذاكرة ومفهوم الألم نلاحظ تشاكلات دلالية لمفهوم فقدان مع بعض المفاهيم الأخرى من مثل: الطفولة، الوطن، الحب، على المستوى الكلّي للنص، وذلك على النحو كالتالي:

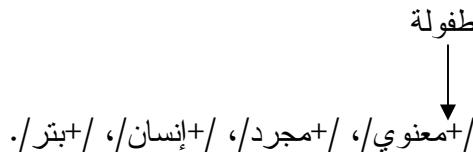
2- تشاكل (الطفولة/فقدان): تتشاكل دلالة فقدان مع مفهوم الطفولة في الاستعارة الآتية:

-«طفولتي المبتورة»²⁸.

في هذه الاستعارة يتم تصوير «الطفولة» وهي شيء معنوي على أنها شيء مادي مبتور أو مقطوع، حيث يفرض سياق الرواية أن الشيء المبتور هو ذراع خالد، فهناك تشبّه بين الطفولة وذراع خالد المبتورة كالتالي:

ذراع	الطفولة
[+إنسان]	[+معنوي]
[+جسم]	[+ مجرد]
[+بتر]	[+إنسان]

تعيد الاستعارة في هذا المثال تنظيم السمات الخاصة بـ «الطفولة» والسمات الخاصة بـ «الذراع المبتورة»، فتكتسب كلمة «طفولة» سمة عرضية [+بتر]، اللازمة في الذراع على النحو الآتي:



تصور لنا هذه الاستعارة الطفولة الناقصة التي عاشها خالد بعد فقدانه لأمّه، حيث تشير طفولته المبتورة إلى دلالة فقدانه.

3- تشاكيل (الذراع/فقدان):

تشاكيل دلالة فقدان أيضاً في استعارة الذراع الآتية:

- "أنت تخجل بذراع بدلتك الفارغ"²⁹.

إنسان	البدلة
[+مادي]	[+مادي]
[+عقل]	[+طول]
[+طول]	[+عرض]
[+عرض]	[+لون]
[+ذراع فارغ]	[+إنسان]

تعيد هذه الاستعارة تنظيم السمات بطريقة تكتسب فيها البدلة السمة اللازمة في الإنسان [+ذراع] التي تصبح سمة عرضية في البدلة كالآتي:



تدرج هذه الاستعارة فيما يعرف بالاستعارة الاضطرارية التي أنشأها الإنسان لسد حاجاته اللغوية وتصور البذلة على أنها إنسان لديه ذراع، والبذلة هي قطعة قماش يرتديها الإنسان، تتميز باحتواها على ذراعين ورجلين.

تتميز بذلة خالد بن طوبال -حسب السياق الذي وردت فيه الاستعارة- بفراغ ذراعها اليسرى، ما يدل على غياب هذه الذراع، ومن هنا يتضح تناقض دلالة فقدان مع مفهوم الذراع في هذه الاستعارة.

4- تناقض (الوطن/الفقدان):

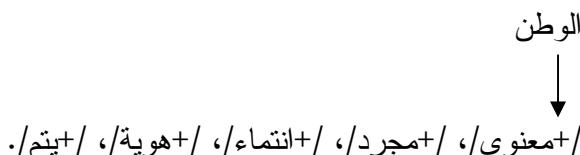
يتجسد تناقض دلالة فقدان مع مفهوم الوطن في الاستعارة الآتية:

- "هناك يتم الأوطان أيضا".³⁰

والدان	الوطن
[+مادي]	[+معنوي]
[+إنسان]	[+ مجرد]
[+عقل]	[+ انتماء]
[+موت]	[+ هوية]
[+يتيم]	

تصور هذه الاستعارة خالد الفاقد لوطنه على أنه شخص «يتيم»، ويصبح بن طوبال يتيم الوطن بعد أن اضطر إلى الخروج منه والعيش في الغربة، حيث تشير دلالة الإضافة «أيضا» إلى أن خالد قد جرب من قبل مرارة اليتم بعد وفاة أمّه ثم أبيه، وجرّبها للمرة الثانية بعد فقدانه للوطن.

تعمل هذه الاستعارة على إعادة تنظيم السمات فيصبح الوطن حاملاً سمة فقدان اللازمه في الإنسان اليتم كالتالي:



5- تشاكل (الحب/فقدان):

يستمرّ تشاكل دلالة فقدان أيضًا مع مفهوم الحب، وسنحاول استجلاء ذلك بتحليل الاستعاراتين الآتيتين:

أ- تحليل الاستعارة: "أنت تجمعين حقائب الحب".³¹

سفر	الحب
[+معنوي]	[+معنوي]
[+زمن]	[+ مجرد]
[+مكان]	[+إنسان]
[انتقال]	[+عقل]
[+غياب]	

تقوم هذه الاستعارة بإعادة تنظيم سمات كلمة «حب» وكلمة «سفر»، حيث يكتسب الحب إحدى سمات السفر الملزمة وهي [+غياب] الذي يتضمن دلالة فقدان، فيصبح الغياب سمة عرضية في الحب كالتالي:



/+معنوي/، /+ مجرد/، /+إنسان/، /+عقل/، /+حقائب/، /+غياب/.

تصوّر هذه الاستعارة بطلة الرواية «حياة عبد المولى» وهي في حالة تأهّب لترك خالد، ويتبّع ذلك من خلال صيغة المخاطبة «أنت» و فعل المضارع «تجمّعين»، إذ يظهر الحب كأنّه حالة سفر تقوم حياة بجمع الحقائب استعداداً له.

ب- تحليل استعارة: "غادرتني قلبي إذن".³²

يتعلّق الفعل الماضي «غادرتني» بالمكان (غادر ← ترك المكان) وعليه يكون تمثيل هذه الاستعارة كالتالي:

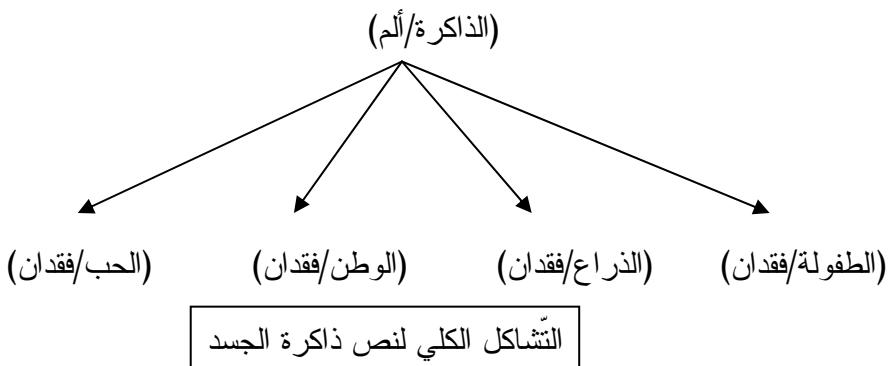
اللقب	المكان
[+إنسان]	[+مساحة]
[+حيوان]	[+طول]
[+مادي]	[+عرض]
	[+غادرَة]

يكتسب «اللقب» في هذه الاستعارة كذلك إحدى السمات الازمة في «المكان» وهي [+غادرَة] التي تتضمن دلالة فقدان، وبعدما تقوم هذه الاستعارة بإعادة تنظيم السمات كالتالي:

اللقب
↓
/+إنسان/، /+حيوان/، /+مادي/، /+غادرَة/.

تصوّر هذه الاستعارة قلب خالد كأنه «مكان» كانت توجد فيه حياة ثم غادرته، وبفعل المغادرة تتكرّر دلالة فقدان للمرّة الرابعة مع استعارة الحب.

نستخلص من تحليلنا لهذه الاستعارات أنّ دلالة الألم تتشاكل مع مفهوم الذّاكرة، وما يتسبّب في ألم هذه الأخيرة هو دلالة فقدان التي تتشاكل مع مفهوم «الطفولة، الذّراع، الوطن، الحب»، ويمكن أن نمثل ذلك في الترسيمية الآتية:



2- نماذج العلم المعرفي: يؤمن التحليل الموسوعي بمفاهيم العلم المعرفي بأن المستمع/القارئ لا يواجه خطاباً وهو خالي الذهن، إنما يستعين بتجاربه السابقة. فالمعروف أن معالجته للنص المعاني تعتمد على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمّعت لديه، معارف تمكّنه من الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص «والتجارب» السّابق له قرائتها ومعالجتها، لكن المشكل المطروح هو أن النص المواجه قد لا يحتاج إلى كل المعلومات التي يمتلكها القارئ حول هذا النص، لذلك فهو يختار من المخزون الهائل من المعلومات التي يكتسبها ما يلائم الظاهر موضوع النص، وهذا معناه أن المعرفة منظمة بطريقة مضبوطة بعيدة عن العشوائية، ومن أجل إبراز الطابع المعرفي المنظم حاول باحثون ينتمون إلى تخصصات مختلفة تمثيل المعرفة المخزونة في الذاكرة وبحثها بطريقة علمية تمكّن من اكتشاف العمليات الذهنية التي يشغلها القارئ أثناء مواجهة نص ما.³³

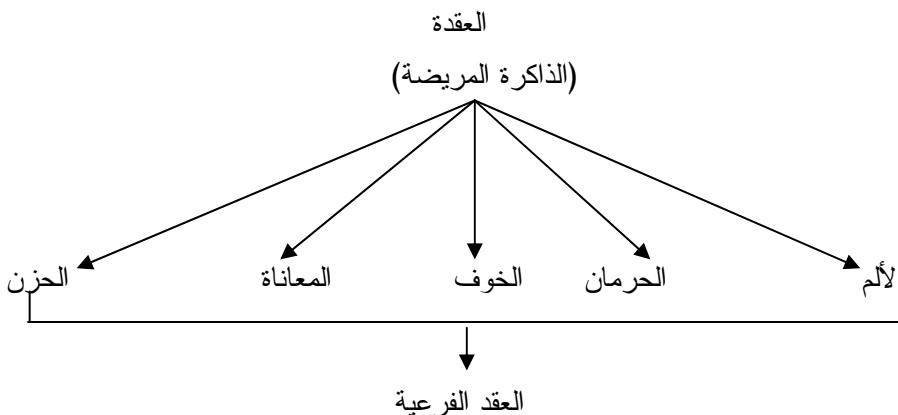
اعتمد هؤلاء الباحثون على مفاهيم تنتهي إلى حقول الذكاء الاصطناعي** وعلم النفس المعرفي وهي: الإطار، المدونة، السيناريو، الخطاطة.

2-1- الإطار: من بين النتائج الأساسية التي توصل إليها علم النفس المعرفي أن الناس يفكرون من خلال الأطر والاستعارات، حيث توجد الأطر في نقطة الاشتباك العصبي (synapses) لأدمغتنا وهي حاضرة فيزيائياً على شكل دورة عصبية³⁴ ينظم من خلالها الذهن البشري المعرفة ضمن مواضع مثالية ملائمة لأوضاع خاصة، بمعنى أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعرف المنظمة في شكل بنيات، وحينما يواجه الإنسان سلوكاً أو حثناً أو يريد أن يقوم بشيء ما، فإنه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتلاؤيل ما وقع أو لإنجاز ما يريد³⁵، ويتم ذلك عن طريق العقدة والروابط والشغاليين التي يمتلكها الإطار.

أ- العقدة: وهي المستوى الأعلى أو العقدة العليا التي تتولد عنها عقد صغرى لها فضاءات فارغة، ويمكن أن تملأ هذه الفضاءات بعض البنيات أو التعابير التي تدعى «المالئة» التي قد يتشعب بعضها إلى عقد جديدة، ويتوقف بعضها الآخر³⁶، وسنحاول تبيين ذلك من خلال تحليل استعارة:

- "نحن لا نشفى من ذاكرتنا"³⁷.

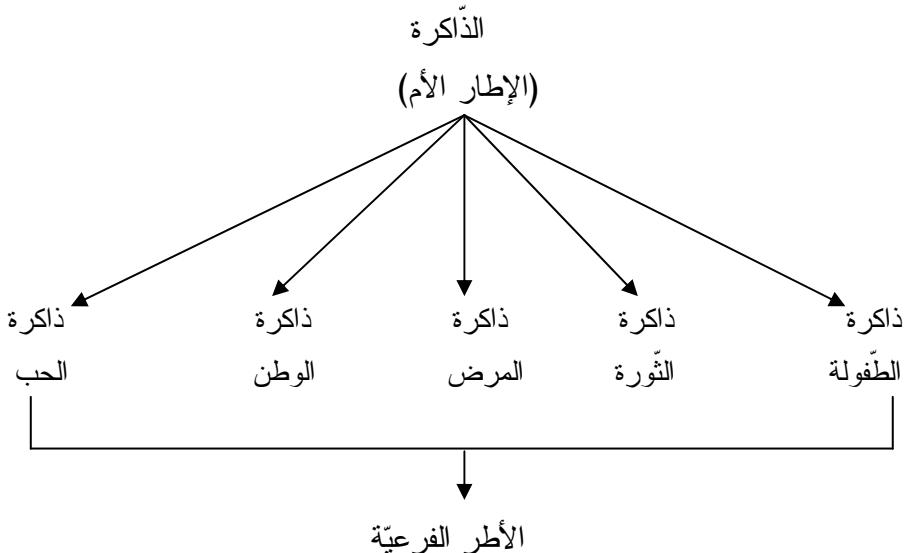
تتمثل العقدة في هذه الاستعارة في الذاكرة المريضة التي تتفرّع إلى عقد فرعية وهي: الألم، الحرمان، الخوف، المعاناة، الحزن، على النحو الآتي:



بـ- الروابط: تشير الروابط إلى العلاقة الوثيقة بين الإطار الأم «العقدة العليا» والأطر الفرعية «العقد الفرعية»³⁸، وبالعودة إلى الاستعارة السابقة نجد الذاكرة المريضة ترتبط بالألم والحزن والحرمان في جوانب متعددة وهي:

- ذكرة الطفولة ← ينم، حرمان، خوف.
- ذكرة الثورة ← عنف، موت، دمار.
- ذكرة المرض ← بتر الذراع، الإحساس بالنقص.
- ذكرة الوطن ← الغربة خارج الوطن، الإحساس بالغربة داخل الوطن.
- ذكرة الحب ← فقدان الحبيبة، العيش في الوحدة.

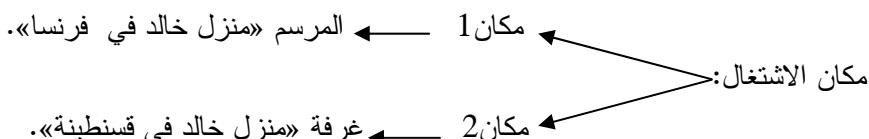
لذلك يمكن القول إن الإطار الأم هو الذاكرة، والأطر الفرعية هي: ذكرة الطفولة، ذكرة الثورة، ذكرة المرض، ذكرة الوطن، ذكرة الحب، ويمكن أن نمثل ارتباط الإطار الأم بالأطر الفرعية حسب الشكل الآتي:



ت- الشّغالون: يمثّل الشّغالون الآلية التي تقوم إلى جانب الروابط بدور بين في الرابط بين الأطر «العقدة» وتنشيطها، إذ يقوم الشّغالون بالربط والتّنشيط عن طريق الاستدلال كالتّالي³⁹:

أ- زمن الاشتغال:

أ-1- الصنف:



أ-2- القيمة المفقودة : تجاوز الذّكريات الآلية «النسيان».

ب- شكل الأداء:

- الأصناف: «الرسم، الكتابة».

2-2- المدونة: إذا كان الإطار يصف الحالة العامة للنموذج الذّهني دون تفاصيل ولا تتبع أحداث، فإن المدونة وضعت أساساً للتعامل مع متواليات الأحداث، ومن ثم فهي مبرمجة بدقة، إذ أنها تتضمن متالية معيارية من الأحداث تصف وضعية ما⁴⁰، وإذا كان بعض الباحثين يستعملون الإطار والمدونة كمتاردين فالبعض الآخر يميّز بينهما بتتابع الأحداث، حيث توفر المدونة عن

طريق التتابع فهما دون التصريح المباشر بموضوع الخطاب، وسنوضح ذلك من خلال تحليل استعارة:

- "جلس الوطن".⁴¹

صرّح خالد بهذه العبارة أثناء جلوس حياة – التي يشبهها في هذه الاستعارة بالوطن - أمامه في طاولة المقهى، ومن هنا نقترح مدونة الجلوس في المقهى، مع الأخذ بعين الاعتبار السياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة كالتالي:

- المشاركون: خالد، حياة، النادل، الزبائن.

- العناصر: المقهى، طاولة الجلوس، الكرسي، كأس الماء، زجاجة كوكا،

فنجان قهوة، نقود.

- الأدوار: خالد، حياة، النادل.

- وجهة النظر: الأشخاص الذين يدخلون المقهى.

- وقت الحدوث: الاثنين، خارج أوقات الدراسة، نيسان «أبريل»، 1981.

- مكان الحدوث: موقع المقهى «أحد شوارع باريس».

- شكل الأداء: الارتباك، الخجل.

- نوع الطلب: كأس ماء، زجاجة كوكا، فنجان قهوة.

- توالي الأحداث:

أولاً: دخول خالد.

ثُم: دخول حياة.

ثُم: مدونة إلقاء التحية.

ثُم: مدونة الاعتذار عن التأخير.

ثُم: مدونة الجلوس المرتبا.

ثُم: مدونة طلب كأس ماء بخجل.

ثُم: الانتظار.

ثُم: مدونة شرب كأس ماء.

ثُم: مدونة طلب زجاجة كوكا وفنجان قهوة.

ثُم: مدونة شرب زجاجة كوكا وفنجان قهوة.

- ثم: مدونة الحديث.
- ثم: مدونة أداء الثمن.
- ثم: مدونة المغادرة.

3-2- السيناريو: لا يبتعد السيناريو عن الإطار والمدونة، سواء في ماهيته أو في دوره في تسهيل عملية الفهم، وبشكل عام لا تختلف نظرية السيناريو عن النظريات السابقة، مادامت الوضعيات الموصوفة جاهزة في السيناريوهات، وهي تتضمن أيضا فراغات تتعلق ببعض العناصر المشكّلة للوضعية، والتي يسهل على القارئ ملؤها بمفرد تنشيط سيناريو مرتب بهذه الوضعية أو تلك⁴² مع الأخذ بعين الاعتبار فعالية المتنقّي في تشغيل السيناريو، وسبعين فيما يلي كيفية اشتغال السيناريو من خلال تحليل العبارة الآتية:

- "العبة السلطة"⁴³.

لكي يسهل على المتنقّي فهم بنية هذه العبارة يقوم بتشغيل السيناريو الخاص باللعبة كالتالي:

أين تمارس السلطة (مكتب، قصر الرئاسة، قصر الحكومة، مقر الحزب).	< مكان اللعب > < زمن اللعب > < منصب >
وسائل ممارسة السلطة	< سياسة > < قوانين >
نتائج لعب السلطة.	< ربح > < خسارة >

4-2- الخطاطة: تمثل الخطاطات بنيات معرفية تضم توجيهات تهيئ المجرّب لتأويل تجربة ما بطريقة ثابتة، ومثال على ذلك الأحكام العنصرية

المسبقة التي يصدرها جنس بشري معين على جنس آخر انطلاقاً من خطاطة موجودة سلفاً، والمثال الأقرب الذي يقتربه الباحث محمد الخطابي هو صورة العربي التي تشكلت لدى الأمريكان، ومن ضمن مكوناتها أنّ العربي إنسان جاهل، همجي، كسول، إرهابي، لا منطق يحكم أفعاله، متنه⁴⁴.

وحسب براون وبيول فإنه يمكن النظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفيّة منظمة تعودنا إلى توقيع «أو التّبؤ بي» مظاهر في تأويلنا للخطاب بدل النّظر إليها كقيود حتمية على كيفية وجوب تأويل الخطاب، كما أنّ الخلافات الثقافية المختلفة يمكن أن تنتج خطاطات مختلفة من أجل وصف الأحداث المشاهدة في الاستعارة، وعلى هذا تعمل الخطاطات على تزويد محل الخطاب بطريقة لتفسیر الخطاب وتتأوله، وهي بذلك وسيلة لتمثيل المعرفة الخلفيّة التي نستعملها كلنا، ونفترض أنّ الآخرين يستطيعون استعمالها أيضاً، حيث ننتج ونؤول الاستعارة⁴⁵، ولتمثيل كيفية اشتغال الخطاطة سنحال الاستعاراتتين الآتيتين-استناداً على ما قدّمه سعيد الحنصالي-

بهدف إيجاد الخطاطة المشتركة بينها:

الحصيلة	تصميم الحل	الحالة الأصلية	الاستعارة	المجال
التعويض عن فقدان الوطن، الحب، الذراع.	كتابة مذكريات.	- الهدف: فقدان الوطن، الحب، الذراع. - الموارد: كلمات، ورق، ذكريات، قلم.	"تمطر الذاكرة" ⁴⁶ .	الكتابة
التعويض عن فقدان الجسور، فقدان قسنطينة	رسم جسور قسنطينة	- الهدف: فقدان قسنطينة. - الموارد: الفرشاة، الألوان، اللوحة	"شهيّة جنوبيّة للرسم" ⁴⁷ .	الرسم

<p>لهدف المشترك: الكتابة والرسم أداتان لتعويض الفقدان.</p>	<p>استعمال الطرق المؤدية إلى تعويض فقدان والشفاء من الذاكرة المريضة: كتابة مذكرات، رسم لوحات.</p>	<p>- الهدف: الشفاء من الذاكرة المريضة جراء الفقدان. - الموارد: الكتابة والرسم.</p>	<p>"نحن لا نشفي من ذاكرتنا لهذا نحن نكتب، ولهذا نحن رسم 48"</p>	<p>تقارير الخطاطة</p>
--	---	--	---	---------------------------

تقارب الخطاطة بين «الكتابة» و«الرسم»

نخلص إلى أنّ أهمية التحليل في ضوء نماذج العلم المعرفي، يعود إلى كونه يتم ضمن بنية كلية من خلال النّظر في مكونات الإنسان ووضعه، وعلاقته بالطبيعة وبغيره من النّاس، وذلك خلافاً للتحليل بالمقوّمات الذي يركّز على تفكّيك المفهوم في حد ذاته. إلا أنّ الأمر يبقى نسبياً، إذ أنّ تحليل البنية إلى عناصر يتم عبر الآليّات نفسها تقريباً، فالمحلل للمفهوم المفردة يتّرصد مختلف مقوّماتها، والمفكّك للبنية يذكّر عناصرها. وعلى الرّغم من ذلك، فإنّ السياق حين يتدخل في إطار بنية خطابية معقدة، فإنّ حضور هذه المفاهيم تكون له قيمته الإجرائية إضافة إلى مفاهيم أخرى لها قوتها ووجاهتها، مثل مفهوم التشاكل الذي يندرج في إطار التفسير الدلالي، حيث يساهم هذا المفهوم في القبض على الدلالة.

الهوامش:

- * - هي التي تتعامل مع النص كبنية مغلقة.
- 1- يُنظر: فضيلة قوتال، التشاكل والفعل الاستعاري، مجلة سيميائيات، ع 2، الجزائر 2006، ص. 90.
- 2- يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الرباط 1986، ص.20.
- 3- م. ن، ص.19.
- 4- يُنظر: م. ن، ص.19.

- 5- يُنظر: م. ن، ص. ص.20-21.
- 6- يُنظر، ص.ص.21-22.
- 7- م. ن، ص.25.
- 8- يُنظر: م. ن، ص. ص.25-26.
- 9- يُنظر: محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1996، ص. 132-133.
- 10- يُنظر: محمد مفتاح، التّقني والتّأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 1994، ص. 159.
- 11- يُنظر: م. ن، ص.162.
- 12- يُنظر: محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، ص. ص.133-134.
- 13- يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية)، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط2001، ص.90.
- 14- م ن، ص.91.
- 15- فضيلة قوتال، التّشاكل والفعل الاستعاري، ص.89.
- 16- أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط23، بيروت2008، ص.283.
- 17- م. ن، ص.81.
- 18- رشيد الإدريسي، سيمباد التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء2000، ص.61.
- 19- أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، ص.41.
- 20- م. ن، ص.75.
- 21- فضيلة قوتال، التّشاكل والفعل الاستعاري، ص.89.
- 22- يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية)، ص.96.
- 23- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب2005، ص.143.
- 24- يُنظر: م. ن، ص ن.
- 25- أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، ص.7.
- 26- م. ن، ص.73.
- 27- م. ن، ص.284.

- م. ن، ص.30. 28
- م. ن، ص.72. 29
- م. ن، ص.289. 30
- م. ، ص.16. 31
- م. ن، ص.ن. 32
- 33- يُنظر: محمد خطابي، لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام النّص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الرباط 2006، ص. 61-62.
- **- يُستعمل الذكاء الاصطناعي بهدف تفسير الآلية التي يشتبه بها الذهن البشري في الفهم عن طريق الآلة، أمّا علم النفس المعرفي فيستعمل لتبيين كيفية امتلاك الذهن البشري المعرفة ، يُنظر: م. ن، ص.ن.
- 34- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد الحميد جحفة، دار توبيقال للنشر، ط1، الرباط1996، ص.72.
- 35- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبيقال للنشر، الرباط1990، ص.68.
- 36- يُنظر: م. ن، ص.68.
- 37- أحالم مستغانيي، ذاكرة الجسد، ص.7.
- 38- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.69.
- 39- يُنظر: م. ن، ص.69.
- 40- يُنظر: م. ن، ص.69.
- 41- أحالم مستغانيي، ذاكرة الجسد، ص.85.
- 42- يُنظر: محمد خطابي، لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص.66.
- 43- أحالم مستغانيي، ذاكرة الجسد، ص.57.
- 44- يُنظر: محمد الخطابي، لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص.67.
- 45- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص.136.
- 46- أحالم مستغانيي، ذاكرة الجسد، ص.11.
- 47- م. ن، ص.190. 47
- 48- م. ن، ص.7.